

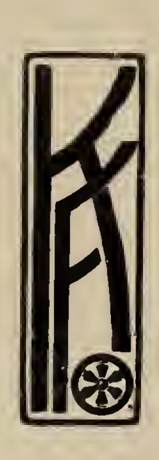
WELTGESCHICHTE · IN · KARAKTERBILDERN



FRITZ · VOLBACH

· BEETHOVEN ·

Weltgeschichte
in
Karakterbildern



Weltgeschichte in Karakterbildern

herausgegeben von

Franz Kampers, Sebastian Merkle und Martin Spahn

Fünfte Abteilung

Die neueste Zeit

Beethoven

München
Kirchheim'sche Verlagsbuchhandlung
1905

Die Zeit des Klassizismus

Beethoven

Von

Fritz Volbach

Mit vier Beilagen und 63 Abbildungen

Erstes bis fünftes Tausend

München
Kirchheim'sche Verlagsbuchhandlung
1905

Inhalt

Kunstdruckerei Meisenbach Riffarth & Co.
München

Beethoven



Vorwort

Getreu den Grundsätzen dieser Sammlung, habe ich in den Mittelpunkt meiner Darstellung das *Beethovensche Kunstwerk* gestellt, und versucht, dasselbe in seiner Beziehung zur Zeit und zum Leben darzustellen, es aus dem Zeitgeist heraus zu erfassen und seine *fortschrittliche Entwickelung* zu ergründen. Schon der enge Raum, der mir zur Verfügung stand, zwang mich, das rein Biographische auf das Notwendigste zu beschränken. Die Art meiner Darstellung legte mir ferner nah, *die* Werke Beethovens in erster Linie in den Vordergrund zu stellen, in welchem der Entwickelungsgang am deutlichsten hervortritt, eine auch nur systematische Aufzählung aller Werke liegt außerhalb meiner Aufgabe. Als *Musiker* habe ich dieses Buch geschrieben, als einer, der durchdrungen ist von dem Glauben an den *Fortschritt in Leben und Kunst* und ihm huldigt. Unsere Kunst kennt keinen Rückschritt, rastlos strebt sie empor zur Höhe. Wohl zeigt die Straße, die sie wandelt, Strecken von besonderer Herrlichkeit, wohl führt sie stellenweise durch öde, eintönige Landschaft, immer aber ist ihre Richtung eine emporstrebende. In *ewigem Fluß*, in dauerndem *Sichneugebären* eilt sie unaufhaltsam der höchsten Schönheit, dem *Göttlichen* zu, um mit ihm Eins zu werden. — So ist auch die Kunst Beethovens nur eine Strecke dieses Weges, — vielleicht die schönste, — aber der Wegeteil, der ihr folgt, bis auf uns, ist nicht rückwärts gerichtet, er bedeutet vielmehr einen aus Beethoven geborenen Fortschritt. Darin beruht die Macht des Genies nicht allein, daß sie die Schönheit vor uns erstehen läßt, sondern, daß sie der Welt, auf die sie wirkt, die Richtung gibt, in der fortschreitend sie zur Vollendung emporwächst. Das ist die Grundtendenz, aus der ich mein Buch verstanden wissen will. So aufgefaßt, darf ich hoffen, daß es beiträgt, den Glauben an den *Fortschritt* auch *unserer* Zeit zu befestigen. Nicht Epigonen, *Progonen*, wie Bülow sagt, wollen wir sein, nicht rückwärts schauen, sondern *vorwärts*! —

Mainz, den 20. November 1905, dem *hundertsten* Gedenktage der Erstaufführung des ‚*Fidelio*‘.

Dr. Fritz Volbach.



Beethoven

Nach einer Bronzeskulptur von E. Bourdelle



Abb. 2 · Thorwaldsens Alexanderzug

Einleitung · I. Entwickelung des Klassizismus im 18. Jahrhundert

Motto: „Durch das innigste Verständnis der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich, nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die notwendige neue Form selbst zu bilden."
R. Wagner · Schriften Bd. X, S. 58.



Nur Zeiten einer individualistischen Kultur vermögen Genies zu erzeugen; und umgekehrt sind diese es, welche der Zeiten Fortschritt herbeiführen. In dem Augenblicke, wo der Mensch sich loslöst von der Allgemeinheit, wo er seinen Standpunkt ihr gegenüber einnimmt auf erhöhter Warte, wo er sich als geistiges Individuum, als uomo unico, als eine eigene Welt erkennt, sind die Vorbedingungen des Kulturfortschritts gegeben. Mit diesem Individualismus ist notwendig eine Erhebung über die Außenwelt verbunden, denn er ist nicht denkbar, ohne eine Steigerung des Ichs. Erst indem das Genie sich selbst überwindet, über sich hinausschreitet, wird es zur Persönlichkeit, die in die Zukunft schauend den Fortschritt der menschlichen Kultur bewirkt. So erhob sich der Grieche durch geniale Geister, einen Platon, Aeschylos, Sophokles, Aristoteles über die ganze damalige Welt, und die treibende Kraft, die von ihnen ausging, wirkt selbst in unserer Zeit nach. Geister wie Dante, Savonarola, ein Lionardo und vor Allen Michel Angelo erzeugten die große Zeit der italienischen Renaissance. Aber auch Deutschland wurde durchstrahlt und erhellt von dem Lichte höchsten Kulturfortschritts, und die gottbegnadeten Männer, welche es vom Himmel geholt haben, ein Goethe, Schiller, ein Haydn, Mozart und Beethoven, sie stehen an Hoheit und Größe ihrer genialen Kraft keinem der vorhin Genannten nach.

Nie hat es um deutsches Leben und deutsche Kunst schlimmer gestanden, als in den ersten vier Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Deutschland seufzte unter dem knechtischen Drucke fremden Einflusses. Es fühlte die Erniedrigung, die Sklavenketten, die es umwanden, aber wohin es auch das Auge wenden mochte, nirgends zeigte sich ein Weg der Rettung aus diesem Elend, nirgends ein Retter, der den Bann fremden, wälschen Einflußes zu brechen imstande gewesen wäre. Aus sich selbst heraus, aus der Kraft deutschen Nationalbewußtseins war eine Befreiung unmöglich; wo hätte ein solches Bewußtsein in dem zerstückelten Vaterlande erstehen, wie triebkräftig werden, woran hätte es sich begeistern können? Nie ist Deutschland dem Erwachen eines nationalen Bewußtseins ferner gewesen, als damals. Und

die Kunst? Die Deutsche Poesie war im Beginn des 18. Jahrhunderts so sehr durch fremden Einfluß entartet, so tief im Schmutze französischer Lüsternheit versunken, daß eine Erhebung nur denkbar war nach völliger Beseitigung dieses Einflußes. Der sentimentalen, unwahren Empfindsamkeit der Zeit mußte erst deutsche, heldenhafte Mannheit und wehrhafte Kraft entgegentreten, sollte das Leben der Nation wieder Gehalt bekommen, und die Kunst statt geheuchelter Empfindung wieder Wahrheit aussprechen; an Stelle unnatürlicher Künstelei mußte gesunde Natur treten. Nur ein Held konnte einen solchen Umschwung herbeiführen. Dieser Held erstand in ‚Friedrich dem Großen'. ‚Wie ein Polarstern war er im Norden leuchtend emporgestiegen, sein Glanz strahlte plötzlich weit über Deutschland hinaus. Indem er Preußen aus dem ersten deutschen Staate zu einem deutschen Staate mit dem Karakter einer europäischen Macht erhob, befreite er Deutschland zugleich von der französischen Abhängigkeit, und gab dem deutschen Volke das aufblitzende Bewußtsein nationaler Bedeutung, welches seit Jahrhunderten verloren gegangen war.'[1]

Abb. 3 · Friedrich der Große · Nach dem Gemälde von Antonie Pesne

Durch Friedrich den Großen und seine Taten aber kam, um mit Goethe zu reden,[2] ‚der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt in die deutsche Poesie.' ‚Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen'. War auch Friedrich der deutschen Dichtkunst selbst nicht hold gesinnt, seine ruhmumstrahlte Persönlichkeit, sein gewaltiger Geist haben ihr doch einen mächtigen Anstoß gegeben. Nicht nur die Poesie, fast alle Gebiete geistigen Schaffens nehmen an dem Aufschwung teil.

Ein neuer Frühling zieht ins Land. In dem deutschen Dichterwald hebt ein

Klingen und Rauschen an. Gleim und Ramler preisen voll Begeisterung des großen Königs Taten. Als der eigentliche Bahnbrecher aber erscheint Klopstock. Ganz Deutschland hallt wieder von seinen begeisterten Gesängen. Und am deutschen Rhein erklingen sie, und in der alten Reichsstadt Frankfurt lauscht ihnen ein Knabe, und sein Herz entzündet sich an ihnen und flammt auf in feuriger Begeisterung für den großen König. So tief und nachhaltig war der Eindruck, den Goethes junges Herz empfing, daß er, als der Schnee des höchsten Greisenalters sein Haupt verklärte, seinem Helden das schönste Denkmal setzt. Die erlösenden Werke der Menschenliebe, die der von innerm Lichte erleuchtete Faust vor seinem Ende vollbringt, die Befreiung der Menschen durch die Kultur, das sind in Wirklichkeit des Königs Werke.

Aber wie des Königs Taten rein persönliche sind, nicht der Erhebung des Volkes entsprungen, so ist auch die dichterische Begeisterung nur echt, wo sie dem Könige, nicht dem Nationalen gilt. ‚Wir waren ‚Fritzisch' gesinnt, was ging uns Preußen an,' sagt Goethe und charakterisiert damit den bestehenden Zustand aufs schärfste. In dem Augenblicke aber, wo die Dichter diesen Mittelpunkt aus dem Auge verlieren, und eine Begeisterung für die Größe und Herrlichkeit des Volkes aus sich heraus konstruieren, ist diese unwahr und unecht und führt zu Entartung und Unnatur, wie sie der Bardengesang zeigt. Hier gilt die Begeisterung einem deutschen Volke, das in seiner erbärmlichen Wirklichkeit mehr einer Karikatur gleicht gegenüber dem geschraubten Pathos der Dichter. Die großen Taten der Vergangenheit vermögen aber nur dann wahre dichterische Begeisterung zu erregen, wenn sie durch die eigene Zeit gewissermassen wiedergeboren werden, wenn sie in dem sehnenden Drang nach eigenen Taten, nach Fortschritt ihren Ursprung haben. Indem man aber sich berauschte an der großen Vergangenheit, losgelöst von der eigenen Zeit, mußte die Begeisterung eine künstliche bleiben und zu hohlem Pathos unwahrer Empfindung ausarten. An Stelle der Natur trat die Künstelei.

Wußte man so nicht die Schätze deutscher Vergangenheit nutzbringend für die Kunst zu machen, so ahnte man doch bald ihren Wert. Das Interesse an ihnen nimmt zu und mit ihm der historische Sinn. Aber aus unechter, nicht nationaler Gesinnung geboren, verläßt er den heimischen Boden bald ohne Bedenken, und wendet den Blick überall hin nach den Schätzen fremden Volkstums. Da erscheinen ihm zunächst jene phantastischen Heldengestalten Ossians. Das Uebergroße ihrer Erscheinung, ihr im Nebel aufwallendes Werden und Zerfließen, eine Landschaft, die in ihrer Stimmung tiefste Melancholie atmet, durchtönt von geheimnisvollen klagenden Lauten, kurz, dieses Gemisch von Geisterhaftigkeit und Wirklichkeit, von Licht und Dunkel, dieses alles umrahmt von dem weiten, öden Meer, das kam besonders der rührseligen Empfindsamkeit der Zeit, die einen seltenen Kontrast zu dem bombastischen Heldenpathos bildet, entgegen. Nicht zum Vorteil; vielmehr steigert es jene Sentimentalität ins Krankhafte. Aber schon taucht hinter diesen Geistern eine neue Erscheinung empor, riesenhaft groß, gewaltigen Hauptes, eine Erscheinung voll strotzender Kraft blühenden Lebens: Shakespeare. Wie der Sturmwind, so braust seine Kunst über das Meer herüber nach Deutschland, und ihrem Wehen müssen die Nebel weichen. Shakespeare ist es, der dem französischen Wesen den Todesstoß versetzt. Französische Lebensweise, Dichtung und Philosophie, alle mußten diesem Einflusse weichen, von dieser Sonne versengt.[3]) Wielands und Eschenburgs Uebersetzungen werden von der Jugend verschlungen, Freunden und Bekannten mitgeteilt, man zitiert ihn, sucht ihn in seiner Ausdrucksweise nachzuahmen, sogar durch Mutwillen in seinem Sinne mit ihm zu wetteifern.[4]) In Shakespeares Dramen erkennt man zuerst wieder die befreiende Macht eines erhabenen sittlichen Ideals auf dem Boden gesunder Natur. Rousseau hatte tief gewirkt durch seine Lehre von der Rückkehr zur Natur, noch war sein Einfluß mächtig. Aber, was bedeutete diese Natur und Natürlichkeit? In ihrer letzten Konsequenz wurde und blieb sie tierisch roh. Auch Shakespeares Werke atmen in jeder Zeile Natur und Natürlichkeit, rücksichtslos, unerbittlich, aber ihre Natur steht unter dem ‚Ver-

standesgesetz', ist beseelt, getragen von dem Gedanken des sittlichen Ideals; wir fühlen in ihnen das Walten des großen gewaltigen Schicksals, ‚welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.'

Im Götz läßt Goethe seine Begeisterung für Shakespeare zur Tat werden. Dieses Werk bildet den Markstein einer neuen Zeit. Freiheit, Freiheit aus den Banden der Unnatur, das ist das Leitmotiv, welches es bald stürmisch drängend, bald mächtig sehnend ausspricht. Bis zu titanenhafter Größe wächst dieses Ringen im Prometheus und Werther und vor allem im Faust. Der unlösbare Widerspruch zwischen dem Streben nach dem Unendlichen, Unerreichbaren, mit der angeborenen Begrenzung und Endlichkeit verleiht diesem Ringen eine erschütternde Tragik. ‚Es ist ein Ringen und Kämpfen um die letzten und höchsten Ziele des Daseins.' (Hettner).

Aber nicht nur die Kunst, auch das Leben sollte von einem neuen sittlichen Ideal erfüllt und so zu veredelter Natur zurückgeführt werden. Kant war es, der diese größte Tat vollbrachte. Der Mensch ist frei, frei in seinem Tun und Handeln, verkündet er; eine Freiheit des Willens a priori. Dieser Freiheit aber stellt er die Pflicht gegenüber, die Pflicht der Pflicht, ihrer selbst wegen, als das Lebensideal. Nach diesem sittlichen Ideal muß der Mensch ringen und streben. Ueber sich hinauswachsen soll er, sich veredeln, zur ‚Persönlichkeit sich entwickeln und dadurch zur wahren Freiheit, zur Natur und damit zur Erlösung gelangen. Indem so Kant dem Leben wieder einen hohen sittlichen Inhalt gibt, wird es zur Religion. Wie mächtiger Donner erschallt sein: ‚Du mußt!' und findet Widerhall in den Herzen der Menschen. Die bösen Geister laxer französischer Sitten- und Weltanschauung verschwinden wie Spreu vor dem Winde. In dem Bewußtwerden des Pflichtgefühls im Kantschen Sinne lag die Kraft verborgen, mit der Männer wie Fichte es vermochten, das edelste Feuer nationaler Erhebung in den Herzen der Jugend zu entfachen, und das deutsche nationale Bewußtsein zu erwecken.

Abb. 4 · Goethe · Nach dem Gemälde von Stieler

So hätte sich nun auf dieser Grundlage eine von hohen sittlichen Idealen ge-

tragene Kunst entwickeln können, eine Kunst, die aus Shakespeare geboren, von Kantscher Lebensanschauung getragen, im höchsten Sinne eine deutsche Kunst hätte werden müssen. Man hat es oft bedauert, daß unsere Kunst nicht diese Entwickelung genommen, die Goethe im Götz angebahnt zu haben schien. Aber Goethe selbst nennt Shakespeare einen Dichter, ‚der ohne Vorgänger und Nachfolger, ohne sich um Muster zu kümmern, auf seine eigene Hand der Unsterblichkeit entgegengeht.‘ Eine solche Erkenntnis schließt die Möglichkeit einer Nachahmung von selbst aus. Was der Kunst Not tat, das war vor allem die Notwendigkeit der Erkenntnis der natürlichen Gesetzmäßigkeit, die dem wirklichen Kunstwerke innewohnt, die, indem sie der Phantasie Maß auferlegt, ihr die Grenzen zeigt, die Kunst allein zur Natur und zu maßvoller Freiheit führen konnte. Durch unsere Kultur — verlangt Schiller — sollen wir auf dem Wege der Vernunft zur Freiheit und Natur zurückgeführt werden.

Eine solche natürliche Kunst allein vermochte die Möglichkeit des zügel- und regellosen Kunsttreibens zu erweisen. Dieses Ideal glaubte man in der Rückkehr zur klassischen Kunst der Griechen gefunden zu haben. Es ist eine eigentümliche Ironie des Schicksals, daß dieselben Männer, deren eigene Kunst durch die Antike ihren Todesstoß erhielt, jene zügellosen Stürmer und Dränger es waren, die in erster Linie den Sinn nach dieser Richtung hinlenkten. Der Historismus, der diese Periode beherrscht, hatte diese Dichter alle rückwärts schauen gelehrt, und so suchten sie ihre Ideale fern in der grauen Vorzeit, die allein ihnen als die ‚edelste Ausprägung idealer Zeiten‘ erschien. Der auf diesem Historismus beruhende fast brutale Subjektivismus hatte in dem Sehnen nach jenem Ideal einen Freiheitsdrang erzeugt, der, da es an wirklichen Fesseln fehlte, gegen eingebildete kämpfte. ‚In tyrannos‘ so lautet ihr Losungswort. Nur auf Grund eines Staatswesens und einer Gesellschaft, wie es die alten Republiken Rom und Athen in verklärtem Lichte zeigten, schien ihnen ein Ausleben des Individuums nach dieser Richtung möglich. Mit der Annahme eines solchen Lebensideals aber war auch die



Abb. 5 · Immanuel Kant

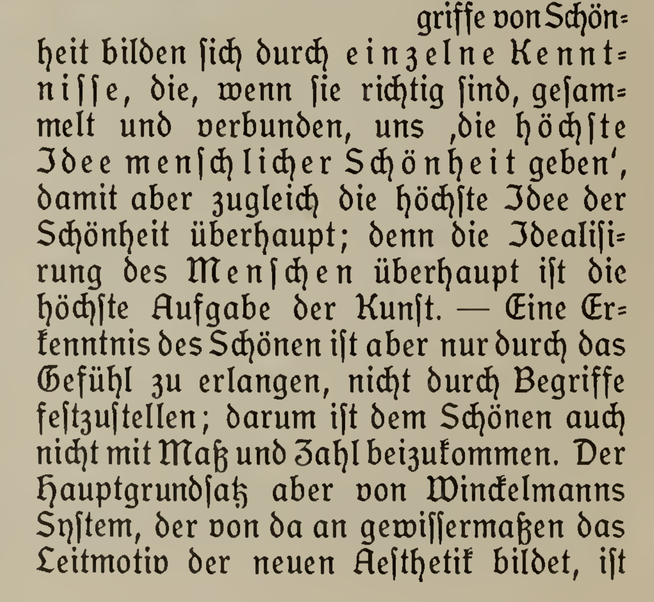
Richtung der Kunst von vorneherein mitbestimmt. Bei der engen Verschmelzung von Leben und Kunst im klassischen Altertum konnte man das eine nicht anerkennen ohne das andere. Die wirkliche Erkenntnis des antiken Ideals aber führte zu einem ganz andern Ergebnis, als man erwartet hatte. Dem zügellosen Freiheitsdrang in Leben und Kunst stellte sich, als man näher zusah, überall das *Μηδὲν ἄγαν* der Griechen entgegen und rief ihm ein mächtiges, starres Halt zu. Die Edleren, vorab ein Goethe, erkennen bald, daß unter der

klaren lichten Erſcheinung dieſer Kunſt ſich eine Geſetzmäßigkeit berge, welche erſt erforſcht, auch für die Kunſt ihrer Zeit — ja aller Zeiten — maßgebend werden könne und das in dieſem Falle um ſo mehr, als die Lebensbedingungen, welche ſich der Kunſt in Deutſchland boten, eine ſeltene Aehnlichkeit mit denen der klaſſiſchen Kunſt aufweiſen. Das ſtändige Hinweiſen auf die *Natur*, ſagt Goethe, bewirkte, daß man auch die Werke der Alten von dieſer Seite betrachten lernte. ‚Wir ſahen nun nicht mehr in den Gedichten Homers ein angeſpanntes und aufgedunſenes Heldenweſen, ſondern die *abgeſpiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart* und ſuchten uns dieſelbe möglichſt heranzuziehen.[5] Dieſes Verhältnis von Natur und Kunſt gründet ſich, ſowohl bei den Griechen, wie in Deutſchland auf eine *idealiſtiſch pantheiſtiſche Weltanſchauung*. Die Welt iſt der ſichtbare Ausdruck des Göttlichen. Die Natur iſt von göttlicher Seele erfüllt. Da Gott die höchſte Schönheit iſt, ſo iſt auch die von ihm beſeelte Natur ſchön. Die Kunſt iſt das Abbild der Natur. Ihr Zweck iſt die Darſtellung *des Schönen durch die Beſeelung* des Kunſtwerkes. Das iſt aber nur zu erreichen, wenn die Kunſt ihre Gegenſtände in einer *idealen* Sphäre ſucht, und an Stelle der *realen* die *ideale* Wirklichkeit ſetzt. Der Künſtler, der dieſe ideale Wirklichkeit darzuſtellen ſtrebt, ringt über ſich hinaus, dem Vollkommenen, dem Göttlichen entgegen. So erreicht er eine Veredlung, die auch dem zuteil wird, der ſich durch Verſenkung in das Kunſtwerk über ſich emporheben läßt. Das höchſte *Schöne* aber iſt das Gute, wie es Gott im höchſten Sinne in ſich darſtellt. Nach dieſem hat die Kunſt in ihren letzten Zielen zu ſtreben, und ſie erreicht es als das Schöne.



Abb. 6 · Winckelmann

Der Erſte, der mit Erfolg verſuchte, das Weſen der Schönheit der griechiſchen Kunſt zu ergründen, war *Winckelmann*. Wohlausgerüſtet mit dem ganzen Rüſtzeug gelehrter Forſchung, vor allem geſchult an den Werken der griechiſchen Literatur eines Plato, Plotin u. a., tritt er vor das *lebendige Kunſtwerk* ſebſt hin, um unter der Schale des Sinnfälligen das Ideal zu erforſchen. In all ſeinen Unterſuchungen geht er faſt ſtets von den Werken der Bildhauerkunſt aus. Aus der Summe des hier Erſchauten ſucht er ſeine Schlüſſe zu ziehen. Um ein richtiges Urteil zu bilden, — meint er, — müſſe man nicht nur alle erreichbaren Statuen oder Bilder zuſammentragen und unterſuchen, ſondern auch alle Nachrichten über ſie; denn unſere Begriffe von Schönheit bilden ſich durch *einzelne Kenntniſſe*, die, wenn ſie richtig ſind, geſammelt und verbunden, uns ‚die *höchſte Idee menſchlicher Schönheit* geben', damit aber zugleich die höchſte Idee der Schönheit überhaupt; denn die Idealiſierung des *Menſchen* überhaupt iſt die höchſte Aufgabe der Kunſt. — Eine Erkenntnis des Schönen iſt aber nur durch das Gefühl zu erlangen, nicht durch Begriffe feſtzuſtellen; darum iſt dem Schönen auch nicht mit Maß und Zahl beizukommen. Der Hauptgrundſatz aber von Winckelmanns Syſtem, der von da an gewiſſermaßen das Leitmotiv der neuen Aeſthetik bildet, iſt



der Gedanke, daß das Schöne seiner selbst willen da ist, sich Selbstzweck. Wenn das der Fall ist, so muß auch die Kunst der Kunst wegen sein. Damit ist der erste Schritt zur Befreiung der Kunst getan. — Karakteristisch für Winckelmann ist es, daß er das Ideal der Kunst nur in den Werken griechischer Kunst anerkennt und überhaupt möglich hält. ‚Die Kunst', sagt er, ‚hat im Altertum wie unter den Neuen eine Gestalt Himmel Griechenlands und allenfalls Italiens. Darum sind wir gezwungen, unsere Begriffe von Schönheit und ihren Gesetzen von jenen zu entnehmen.' Die Folge dieses Satzes war, daß zunächst die Plastik die Gegenstände ihres Schaffens nicht in der Heimat suchte, sondern im Lande der Antike. Der Zug der Künstler nach dem Süden beginnt. Die Kunst Thorwaldsens und Carstens ist die höchste Frucht dieser Ideen, eine Kunst die bei



Abb. 7 · Auszug des Eteokles zum Kampf · Nach einer Zeichnung von Carstens

nach der Bildung der Menschen angenommen. Die Künstler haben in jedem Lande ihren Figuren die Gesichtsbildung ihrer Nation gegeben. Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden'. Statt nun aber hieraus den naheliegenden großen Gedanken einer nationalen Kunst abzuleiten, fährt er fort: ‚Bei uns, wo die Natur in Nebeln und schweren Dünsten eingehüllt ist, vermag sie körperlich nicht ein solches Ideal zu bilden. Das war nur möglich unter dem blauen aller Schönheit der Linien und Formen doch nur Nachahmung bleibt und fremd, weil sie den Boden eigenen nationalen Empfindens verschmäht. Hierin lag die große Gefahr für die Entwickelung der deutschen Kunst. Selbst ein Lessing erkannte sie nicht. Nach dieser Richtung decken sich seine Ansichten mit denen Winckelmanns. Andererseits erkennt er aber mit seinem scharfen, kristallklaren Verstande die Einseitigkeit der Theorie Winckelmanns, das Kunstideal nur aus den Werken der bildenden Kunst bestimmen zu

wollen. In seinem Laokoon stellt er dieser die Dichtkunst gegenüber. Indem er beide Künste gegeneinander abwägt, sucht er ihre Grenzen scharf zu bestimmen, und erweitert und vertieft so die Anschauung über das klassische Kunstideal bedeutend. Mit seiner scharfen Begrenzung der Künste wirkt Lessing direkt aktuell, indem er damit die blendende Antithese des Simonides, daß die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sein müsse, — ut pictura poësis — endgültig von Grund aus zerstörte. Damit erhielt die herrschende Strömung der *Allegoristen*, die sich auf diesen Satz stützte, sowie die Schilderungssucht der Poeten den Todesstoß. Dadurch, daß Lessing seine Erkenntnisse nicht einseitig aus *einer* Kunst schöpft, wie Winckelmann, vermag er auch den Begriff der *moralischen Schönheit* tiefer zu fassen, die Darstellung des *sittlich Schönen*, die *Schönheit des Ausdruckes*, wie sie sich in den Zügen des Antlitzes als des Spiegels der Seele, dann überhaupt in der Haltung des ganzen Körpers ausprägt. Schon Winckelmann verlangt, daß dieser Ausdruck ‚*edle Einfachheit und stille Größe* verkörpere'. Jede Leidenschaft aber entstellt die Schönheit, je größer sie ist, während die sittliche Größe dem Menschen eine verklärende Ruhe verleiht. ‚Je ruhiger aber der Körper ist, desto geschickter ist er den wahren Karakter der Seele zu schildern.' ‚So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.' Gerade an diesen Satz knüpft Lessing in seinem Laokoon an. Sofort aber betont er auch die Einseitigkeit von Winckelmanns Standpunkt, der in ‚der Allgemeinheit der Regel' liegt. Schon aus dem Umstande, daß die Dichtkunst, das was sie darstellt, in *zeitlicher* Folge gibt, die bildende Kunst aber, als *Raumkunst*, eine Reihe zeitlicher Momente in einen einzigen zusammenfaßt, folgt, daß beide Künste in der Darstellung des Ausdrucks eines und desselben Gegenstandes nicht nur zu verschiedenen Mitteln greifen müssen, sondern auch einer verschiedenen Begrenzung unterworfen sind. Die Schönheit, sagt er in diesem Sinne, ist den Alten das höchste Gesetz der bildenden Kunst gewesen.

Abb. 8 · Lessing

Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler ganz, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind. Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem *Dichter* ist es der zornige Jupiter, welcher Blitze schleudert; bei dem Künstler nur der ernste.

Es sind unberechenbare Verdienste, welche sich Winckelmann sowohl wie Lessing

um die Kunst erworben; ersterer indem er, wie Erich Schmidt sagt, ‚die Archäologie aus der Stube herausführte, und der Kunst das Ziel steckte, die Schönheit eben da zu suchen, wo Homer und Sophokles sie gefunden, Lessing indem er kraft seiner mit dem höchsten Kunstsinn gepaarten Logik, die gefundenen Resultate kritisch untersuchte, sichtete und weiter verfolgte, und indem er ihre Anwendung auch auf die Dichtkunst versuchte, eine scharfe Begrenzung zwischen dieser und der bildenden Kunst erzielte'. Aber alle diese Erkenntnisse, so wertvoll sie für die weitere Entwickelung waren, sie waren wohl imstande, eine antikisierende Kunst in Deutschland erstehen zu lassen, nicht aber eine aus deutschem Geiste geborene klassische Kunst. Das war erst möglich, wenn man es verstand, die Gesetze griechischer Kunst, losgelöst von dem materiellen Objekte, zu erkennen, als ewige Normen für jede Kunst. Diese Basis zu schaffen, gelang Kant. Was er aber an Erkenntnissen gewann, das hat Schiller in eine Form gegossen, die das, was er darstellt, selbst zu einem herrlichen Kunstwerk werden läßt.

Die neue von der Begriffsbildung ausgehende kritische Methode Kants ermöglichte einen ganz neuen Weg der Forschung. Statt von außen an das Kunstwerk heranzutreten, um vom Körperlichen fortschreitend, aus einer Summe von Erkenntnissen das Ideal zu erforschen, verfährt Kant umgekehrt. Er wendet sich direkt an die Seele, das Ideal, um es aus sich heraus zu erfassen. Das Ideal existiert für ihn, wie für Plato, für sich, außer der Materie, als ‚Ding an sich'. Er geht zuerst von der Kardinalfrage aus, was ist schön, worin besteht die Schönheit? Begrifflich läßt sich die Schönheit nicht erfassen. Kant erkennt sie als ein rein subjektives Gefühl. Sowohl Natur als Kunst vermögen dieses Gefühl als ein Gefühl der Lust in uns zu erregen durch das harmonische Zusammenstimmen aller Teile als der Form der Zweckmäßigkeit des Schönen. Darum ist es nicht der Gegenstand, der Inhalt, welcher das Kunstwerk ausmacht, sondern die Form allein vermag erst diesen dadurch, daß sie, wie Schiller sagt, den Inhalt gleichsam verzehrt, zum Kunstwerk zu erheben; sie hebt ihn über sich empor zu einer höheren, idealen Wirklichkeit, sie ist gleichsam die dem Inhalt eingehauchte Psyche. Damit ist das oberste Kunstgesetz klassischer Kunst gefunden, und dieses heißt: ‚Aufgehen des Inhalts in der Form.' ‚Nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten', sagt Schiller.

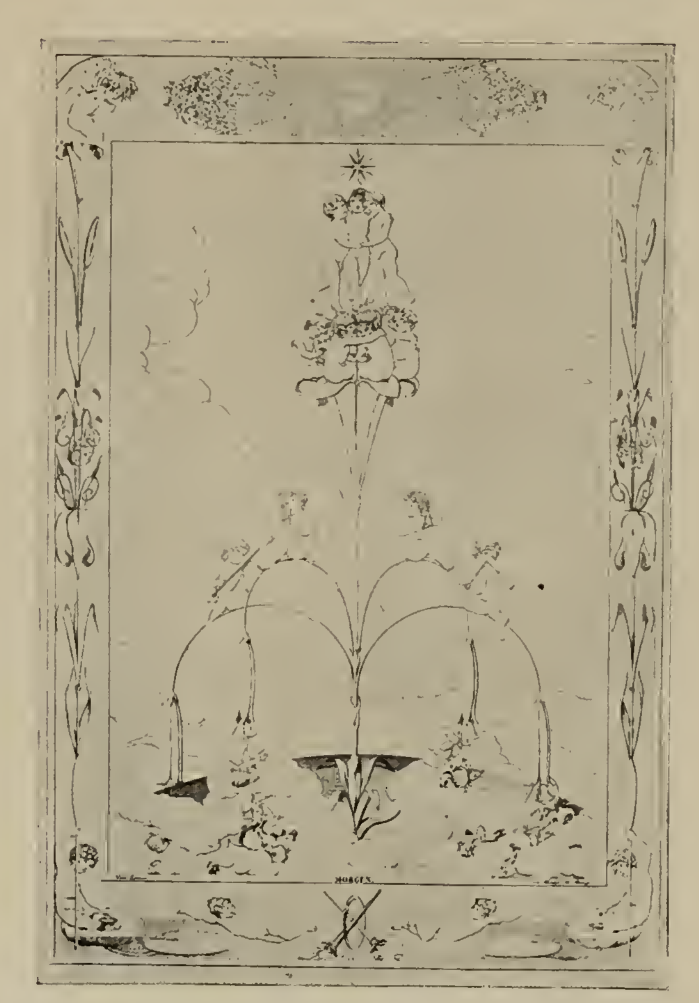


Abb. 9 · Morgen · Allegorie · Nach einem Kupferstich von Runge · Siehe die Anmerkung hierzu im Verzeichnis der Illustrationen

‚Darin besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.' Das kann aber nicht nach sichtbar abgeleiteten Regeln geschehen. In Wahrheit ist es das Genie, welches der Kunst die Regel gibt. ‚Das Genie ist die angeborene Gemütslage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. Schöne Kunst ist nur als das Produkt des Genies möglich. Indem aber das Genie die Regeln, nach denen es schafft, aus sich selbst schöpft, wird es stets originell,

natürlich und mustergültig oder naiv erscheinen.' (Kant.) Seine Werke werden Muster sein, sie werden andern zum Richtmaße, zur Regel der Beurteilung dienen müssen. Das Kennenlernen dieser Regel aber ist auch für das Genie eine Notwendigkeit. In diesem Sinne setzt ,die Verarbeitung des Stoffes in die Form stets



Abb. 10 · Abend · Allegorie · Nach einem Kupferstich von Runge.

ein in der Schule gebildetes Talent voraus.' (Kant.) Darum sagt Goethe mit Recht:

„Vergebens werden ungebund'ne Geister
Nach der Vollendung reinen Höhen streben
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

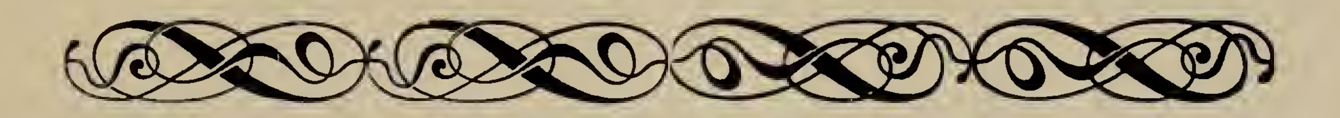
,Der Künstler blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz.' (Schiller.)

Das edelste Objekt der Kunst ist für Kant und Schiller der Mensch, aber der ideal emporgehobene Mensch, wie ihn die Kunst darstellen soll. In der Form soll die ideal verklärte Seele sichtbar werden. ,Wie aber könnte das Auge das Sonnenlicht erblicken, wäre es nicht selbst sonnenhaft, wie die Seele das Schöne, wäre sie nicht selbst schön', sagt Plotin. Darum verlangt Schiller mit Recht, daß der Künstler stets an der Veredlung seiner Seele arbeite, daß er seine Persönlichkeit zur reinsten herrlichsten Menschheit herausläutere. ,In der schamhaften Stille deines Gemüts erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in der Schönheit. Gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du lehrend ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen erhebst, wenn du handelnd oder bildend, das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst.' Je höher der Mensch aber über sich ringend emporwächst zur ,Persönlichkeit', desto freier wird er, und in demselben Maße wächst die sittlich erlösende Kraft seiner Kunst, desto höher ihre sittliche Macht.

Das sind Grundsätze, die nichts mehr von antikisierender Tendenz an sich haben; es sind ewige Gesetze der Wahrheit, die, wie sie der Griechen unerreichte Kunst geschaffen, so auch zu jeder Zeit, bei jedem Volke triebkräftig werden und eine höchst eigene Kunst schaffen können. In diesem Sinne aber ist auch das Wort Schillers gemeint, wenn er vom Künstler verlangt, daß er ein Sohn seiner Zeit sein soll, daß er mit seinem Jahrhundert leben soll, ohne aber zum Geschöpf dieses zu werden. ,Den Stoff seiner Kunst wird er der Gegenwart entnehmen, die Form aber von einer edleren Zeit, ja, jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens.' ,Hier aus dem reinen Aether seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Gesellschaft und der Zeiten.'

Wollen wir nun auf Grund dieser Darstellung, das Wesen klassischer Kunst im höchsten, subjektivsten Sinne zusammenfassend bestimmen, so können wir das nicht schöner und treffender als mit den Worten Schillers, wenn er

sagt: ‚Jeder individuelle Mensch trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen, die große Aufgabe seines Daseins ist.‘



II. Der Klassizismus in der Musik

Die Entwickelung der musikalischen Form

s tritt nun an uns die Frage heran: Können die Gesetze, auf Grund deren wir den Begriff des ‚Klassischen‘ entwickelt haben, auch auf die Musik Anwendung finden; mit anderen Worten, führt die Musik, die wir gewohnt sind, die klassische zu nennen, diesen Namen zu Recht? — Wir erkannten als das Wesen klassischer Kunst die Erhebung eines Objekts aus der realen in die ideale Wirklichkeit durch die dem Inhalt als Form eingehauchte Psyche, und das Aufgehen des ersteren in letzterer. Wollen wir nun ein musikalisches Kunstwerk auf seine Klassizität prüfen, so können wir es nur dadurch, daß wir es nach Seiten des Inhalts und der Form untersuchen, und das Verhältnis beider zueinander festlegen.

Die Musik ist eine Kunst der Bewegung. Die bewegende Kraft in ihr beruht auf der Erzeugung von Spannungen und dem Auslösen dieser. Sie wird darum auch nur Gegenstände darstellen können, die eine analoge Bewegung zeigen. Einer solchen ist in erster Linie die menschliche Seele fähig; wir sprechen demnach mit Recht von einer Seelenbewegung. Das, was wir während der Dauer dieser Seelenbewegung empfinden, ist die Seelenstimmung. Diese ist es in letzter Instanz, welche die Musik zu schildern vermag und auf der goldnen Brücke der Töne auch im Hörer erregt. In diesem Sinne hat Hegel Recht, wenn er die Musik direkt als Geist, als Seele bezeichnet, ‚die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt.‘ Sie ist ihm ‚die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Tönen ergießt und in diesem Erguß



Abb. 11 · Nacht · Allegorie · Nach einem Kupferstich von Runge.

sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Innern zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien

Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen dadurch die Befreiung von Druck und Leiden gibt.' Wie dieser Vorgang ist, wie der Künstler die Seelenstimmung in Musik umsetzt, das wird stets das große Geheimnis bleiben, über welches das Genie selbst keine Auskunft zu geben vermag. — Das musikalische Kunstwerk baut sich, äußerlich betrachtet, auf einem oder mehreren musikalischen Gedanken, die wir Motive oder Themen, je nach ihrer Art, nennen, und



Abb. 12 · Tag · Allegorie · Nach einem Kupferstich von Runge.

deren Summe wir als den thematischen Gehalt eines Werkes bezeichnen. In diesem thematischen Gehalt allein kann sich aber unmöglich schon die Seelenstimmung ausdrücken. Das vermag er erst durch seine Stellung und sein Verhältnis zum Ganzen. Erst die Art, wie der musikalische Gedanke, durch die Form erfaßt und verarbeitet ist, gibt diesem seine Bedeutung, sei es nun, daß das Thema sich selbst die Form triebkräftig schafft — wie bei der Fuge —, oder, daß die gegebene Form an das Thema herantritt, und es in sich aufnimmt, wie bei der Sonate. Die Form also ist es, welche den thematischen Gedanken erst zu idealer Bedeutung erhebt. Erst im Verlauf der musikalischen Entwickelung und durch dieselbe wird sein Wesen offenbar. Daher kommt es, daß derselbe Gedanke, je nach seiner Stellung etwas ganz verschiedenes bedeuten kann. Nehmen wir z. B. das erste Thema aus Beethovens Eroica. Sobald wir es uns denken in Beziehung auf diese Symphonie, empfinden wir es als etwas Großes, Gewaltiges. Dasselbe Thema findet sich aber auch an anderer Stelle, z. B. bei Mozart, hier aber erscheint es mehr als der Träger einer schlichten, lieblichen Stimmung. Oder, man vergleiche einmal das Variationenthema des Schlußsatzes derselben Symphonie mit der Bearbeitung desselben Themas in der Prometheusmusik. Wie mancher der erhebendsten religiösen Gedanken Händels hat ferner nicht vorher dazu gedient, eine ganz heterogene Stimmung weltlichster Art zu schildern.

Eine Seelenstimmung kann nun durch zufällige äußere Einwirkungen, Nervenreizungen im Künstler erzeugt werden, oder aber, sie kann das Produkt der Entwickelungsphasen des seelischen Lebens sein, und sich mit der zu stets größerer Vertiefung fortschreitenden Entwickelung des Empfindens in logischer Weise ebenfalls entwickeln und vertiefen, sodaß die aus diesen Stimmungen entsprungenen Werke in ihrer Folge das Bild der Seelenentwickelung ihres Urhebers darstellen, die Entwickelung seiner, über sich emporstrebenden Seele. Diese letztere Art ist die subjektivste und findet in Beethoven ihren höchsten Vertreter.

Je differenzierter die darzustellenden Stimmungen sind, um so reicherer formbildender Mittel bedarf es zu ihrer Darstellung. Darin liegt es, daß mit dieser zunehmenden Differenzierung stets eine Entwickelung der formalen Teile, Harmonik, Rhythmik, Farbe etc. Hand in Hand geht.

Eine Entwickelungsgeschichte der Kunst muß daher eine Geschichte dieser formbildenden Elemente sein, kurz eine Geschichte der Form.

Wir sind gewohnt unter dem Begriff ‚Form' die Gesamtarchitektonik eines Werkes zu verstehen. Im engeren Sinne gehört auch alles das zur Form, worauf dieser Gesamtbau beruht, wie Stimmführung, Harmonik, Rhythmik, Dynamik und Klangfarbe. Betrachten wir zuerst die Form in ersterem Sinne.

Wir unterscheiden zwei große Klassen von Musik: Vokal- und Instrumentalmusik. Die erstere war bis zur Zeit J. S. Bachs fast allein herrschend. Naturgemäß bedingt eine Verbindung von Wort und Ton eine gegenseitige Abhängigkeit beider voneinander, deren Art in der formalen Gestaltung des Kunstwerks sichtbar wird. In der ältesten Form, den monodischen Weisen des gregorianischen Gesanges entspringt die Musik geradezu dem Texte und idealisiert gewissermaßen die Sprache, daß sie, verklärt, zur Musik erhoben wird. Die Akzente des Textes in all ihren Formen finden durch die Musik hier gesteigerten Ausdruck und zwar durch rein musikalische Mittel. Die Verbindung von Wort und Ton ist so innig, daß man nicht von jedem allein reden kann. In ihrer unendlichen seelenvollen Schönheit des Melos sind diese Gesänge unerreicht; eine vorherbestimmte, also planvolle musikalische Architektur aber besitzen sie nur, insoweit sie ihnen durch die Gestaltung des Textes zufällig gegeben ist.



Abb. 13 · Schiller · Nach dem Gemälde von Simanowicz

Dieses Verhältnis ändert sich auch nicht in der Zeit der Vielstimmigkeit, als deren höchsten Repräsentanten wir Palestrina zu bezeichnen gewohnt sind. Für die Architektur ist auch hier der Text allein maßgebend.

Eine Motette oder ein Hymnus Palestrinas stellt sich dar als eine Vielheit

von Gedanken, die auseinanderfallen würden, wären sie nicht aus *einer* Quelle entsprungen, und Teile eines Ganzen, nämlich des gregorianischen Gesanges, den sie aneinandergereiht darstellen. Die, dem *Cantus firmus* innewohnende Einheit ist es, welche die Einheit des mehrstimmigen Kunstwerkes wahrt und überhaupt möglich macht. Palestrinas Kunst baut sich in die Breite, sie ist eine *Flächenkunst*, nicht eine aus *einem* Kerne sich emporringende *Höhenkunst*. Eine solche konnte erst die Subjektivität des Zeitalters eines *J. S. Bach* bringen. Bei Bach tritt an Stelle der vielen, gleichwertigen, einheitlich verbundenen Motive, der *eine* musikalische Gedanke, und dieser trägt in sich die Kraft zur Bildung einer einheitlich *planvoll* bestimmten musikalisch *architektonischen* Form. Eine solche war aber nur dadurch möglich, daß Wort und Ton ein neues Verhältnis zueinander fanden. Naturgemäß verträgt der *eine* musikalische Gedanke auch nur *einen Textgedanken*, nämlich den, aus dem er entsprungen ist. Wo und wie nun das musikalische Thema auftritt, ist es stets an diesen Textgedanken gebunden. Da nun ferner die Entwickelung des Ganzen aus dem *einen* musikalischen Thema erfolgt, so muß sich damit auch der Text auf *einen* Gedanken beschränken. Das zwingt den Künstler, letzteren so oft zu wiederholen, als der musikalische Gedanke auftritt. Damit verliert das *Wort* vollständig an Bedeutung; der Ton erhält das Uebergewicht. Der freien — nicht durch die Textanlage bedingten — musikalisch architektonischen Entwickelung steht nun gar nichts mehr im Wege. An diesem Punkte angelangt, war es nur ein kleiner Schritt bis zum gänzlichen Verzicht auf das Wort und der Möglichkeit einer rein *instrumentalen* Kunst. Bach zögerte nicht, ihn zu tun und schaffte damit die Grundlage einer Kunst, die, in ihrer Architektonisierung durch nichts mehr gehemmt, emporstrebend das *klassische Ideal* im höchsten Sinne zu erreichen imstande war, ja mehr als jede andere Kunst.

Abb. 14 · Palestrina

Die Entwickelung des Kunstwerks aus *einem* Gedanken ist nur so denkbar, daß an dieser Entwickelung alle Stimmen *gleichmäßig und gleichberechtigt* teilnehmen. Jede Stimme wird diesen Gedanken ergreifen und weiterführend emportragen; er bildet das Band, welches die einzelnen Stimmen zu einer *machtvollen Einheit* zusammenfaßt. Nirgends findet das Kantsche Schönheitsprinzip von der ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck' sichtbareren Ausdruck, als gerade in den Formen dieser Kunst, die bei höchster Freiheit und Schönheit der Einzelstimmen, glanzvollste Einheit und Harmonie des Ganzen, *Einheit in der Mannigfaltigkeit* aussprechen.

JOH. SEB. BACH.

Nach dem von Dr Fritz Vollach aufgefundenen Oelbild.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jahrg IV.

Abb. 15 · Original im Besitz des Verfassers

Die auf diesem Prinzip beruhenden Formen nennen wir *polyphone* und verbinden damit den Begriff einer, in dem Einheitsgedanken aufgehenden freien und selbständigen Führung der einzelnen Stimmen. Die architektonisierende Kraft dieser Kunst führt bald zu bestimmten *Formtypen*, und unter diesen gelangt die *Fuge* schnell zur höchsten Bedeutung und Herrschaft. Alle diese Formen sind nur *nach einer Seite hin begrenzt.* Ihre Entwickelung ist lediglich bedingt durch die Bedeutung und Triebkraft des Hauptgedankens. Wie aus einem Keime sich ein mächtiger Baum entwickelt, wie seine grünen von Lebenssaft durchströmten Glieder höher und mächtiger emporragen, ohne uns den Punkt zu verraten, wo sie den Gipfel ihrer Kraft erreichen werden, so entwickelt sich auch in diesen Formen aus dem Keime des Hauptgedankens ein Kunstwerk, dessen Wachstum nur abhängt von der eigenen Lebenskraft. Nach dieser Richtung hin bietet keine Form größere Freiheit und Zwanglosigkeit. Um das zu verstehen betrachte man nur die Werke J. S. Bachs, vor allem die großen Orgelfugen. Fast jede bildet einen eigenen Typ, hervorgerufen durch die größere und geringere Triebkraft des thematischen Gehalts. Wir nannten Bachs Kunst eine *Höhenkunst.* Sie ist es in demselben Sinne wie die *Gotik.* Ein einziger Grundgedanke beherrscht beide, der Gedanke des *Emporstrebens,* der Ueberwindung des Materials und des Ringens nach dem Unendlichen. Jeder Druck, jede horizontale Belastung ist fürs Auge ausgeschaltet. Höher und höher steigen die Massen empor, scheinbar aller Erdenschwere bar, und selbst die deckenden Gewölbe erscheinen nur als eine Fortsetzung der Linien in eine Unendlichkeit der Formen; ein Streben welches das Irdische, die Erdenschwere überwindet und frei sich emporschwingt zu Himmelshöhen, zu unsichtbaren mystischen Fernen, zum Göttlichen!

Gleicht so die Kunst *Bachs* in ihrer ganzen Tendenz der Gotik, so entspricht die *Palestrinas* dem *romanischen* Stil mit seiner in sich gefestigten klaren Uebersichtlichkeit der Glieder und der sichtbaren Logik der ganzen Struktur.

Palestrinas Werke sind der Ausdruck einer in Gott gefestigten Seele, die über den Zweifel erhaben, felsenfest im Glauben dasteht; sie sind kostbare Gefäße, in welche der Meister die Gebete faßt, die die Kirche den Priester, als Vertreter der Gemeinde sprechen läßt, niemals aber solche wie sie persönlicher Herzensnot entspringen. Als zum ersten Male die herrliche Missa Papae Marcelli in der Sixtinischen Kapelle erklang, soll Papst Pius IV. ausgerufen haben: ‚Das sind die Harmonien des hohen Liedes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem gehört hatte, und von welchen ein neuer Johannes uns eine Idee in seinem wandernden Jerusalem gibt.' Und in der Tat, Palestrinas Kunst erscheint aus den Räumen unwandelbarer Glückseligkeit und Erhabenheit entsprossen und indem sie uns umfängt, führt sie unsere Seele dem Irdischen fern in das Land der Unschuld, nach Eden zurück. Wie die Gebete selbst, ist diese Kunst eine in sich harmonische, aller menschlichen Leidenschaft bare, erhabene Kunst, die das Gleichgewicht der Seele niemals stört oder aufhebt. Die Spannung in ihr ist, der Heftigkeit der Seelenbewegung entsprechend, daher auch eine verschwindend kleine. Im Kunstwerk wird nun aber diese Spannung erzeugt und dargestellt durch die Einschaltung von Widerständen, d. i. durch die Dissonanz mit ihrer Einführung und Auflösung. Je häufiger und unvermittelter die Dissonanz auftritt, desto größere Spannung erzeugt sie. Sie wird zum treibenden Prinzip der Bewegung, indem sie die Sehnsucht nach Ausgleichung steigert. Nun verzichtet aber Palestrina keineswegs auf die Verwendung der Dissonanz, aber die Art, wie er sie vorbereitet und weiterführt, die einfache, klare Gesetzmäßigkeit, die uns bereits beim Erklingen die Auflösung vorherfühlen läßt, nimmt ihr den Karakter menschlicher Leidenschaft und läßt sie nur als belebendes Element erscheinen.

Die einfache schlichte Ruhe wird aber noch gesteigert durch die klaren harmonischen Verhältnisse dieser Kunst, die auf der Beobachtung strengster Diatonik beruhen und stets Tonart und Geschlecht scharf ausprägen. Auch hierin entspricht Palestrinas Musik ganz dem kirchlichen Geiste, der von jeher der Chromatik abhold war. Seine Werke sind nur denkbar in ihrer direkten Beziehung zur kirchlichen Handlung, mit der vereinigt sie gewissermassen ein Gesamtkunstwerk im idealsten Sinne bilden. Dieses Verhältnis ändert sich mit der veränderten Auffassung des Verhältnisses des Menschen zu Gott, als eines rein persönlichen. Diese Umwandlung ist die Folge der durch die Reformation bedingten, individualistischen Weltanschauung. Der Gegensatz zwischen Priester und Gemeinde verschwindet mehr und mehr; der Verkehr mit Gott wird ein direkter. Jeder Einzelne wendet sich in seiner Herzensnot unmittelbar an ihn und schüttet ihm sein Herz aus. So tut auch der Komponist in seiner Sprache. Er ist nicht mehr der Mund der Gemeinde, deren Fühlen er ausspricht, er ist ‚er selbst' und seine Empfindung zwingt er denen auf, die seiner Kunst lauschen. Edens Garten ist durch die Sünde den Menschen verschlossen worden. Verstoßen hat Gott den Menschen, ihn auf sich selbst gestellt, mitten in die Wirrnisse des Lebens. Ringen soll er und kämpfen gegen die Welt, gegen sich selbst und den Teufel; mühsam soll er emporstreben den dornigen Pfad zum Himmel. Wenn ihm aber die Kräfte sinken, wenn er die Last nicht mehr schleppen zu können meint, dann soll er sein Auge erheben zu jenem Hügel, wo von hohem Kreuzesstamme des Erlösers mild verklärtes Antlitz ihm zuwinkt und Erlösung verheißt. Aus diesem Glauben an die Erlösung ist J. S. Bachs Kunst geboren. Wie ein Freund tritt sie zum Menschen in seiner Herzensnot, ergreift seine Hand und führt ihn empor zu Gott. Palestrinas Kunst geht gewissermassen vom Göttlichen aus, die Bachs leitet zu ihm hin.

Bachs Zeit ist zugleich die der Blüte des Pietismus. Bach selbst war kein Anhänger dieser Bewegung, aber der allgemeine Zug der Zeit übt auch auf ihn seine Wirkung. Die Sehnsucht nach Gott ist auch bei ihm öfters eine so starke, daß sie an Ueberschwenglichkeit grenzt. Die scharfen Konturen des Kunstwerkes weichen dabei einer mystischen Unbestimmtheit der Umrisse und Linien, die an das Sfumato eines Linardo erinnert. In der Vertiefung mystischen Schauens zeigt seine Kunst eine

Innerlichkeit und Weltabgewandheit, wie sie nie vorher die Musik auszudrücken vermochte. In kaum faßbarer Subtilität eröffnet sie eine Reihe von Empfindungen, die an Feinheit des Nervenreizes bereits in die Sphäre unseres modernen Empfindens hineinreichen. Eine solche Kunst war aber erst möglich geworden durch eine Reihe neuer technischer Mittel, wie sie Bach teils bereits entwickelt vorfand, teils selbst schuf oder erweiterte. Die strenge, ausschließliche Diatonik mit ihren klaren Verhältnissen läßt dadurch, daß sie uns die ganze Linienführung in ihrer unerbittlichen Logik sichtbar werden läßt, die Darstellung dieser, durch mystisches Schauen gewonnenen Empfindungen nicht zu. Es mußte erst eine feinere Differenzierung des Tonsystems durchgeführt werden; diese bot sich in der Chromatik. Schon im 16. Jahrhundert begann sie neben der Diatonik sich zu entwickeln, erst unbeholfen und planlos, dann klarer und bewußter wie bei den Venetianern, aber erst Bach vermag sie sich ganz dienstbar zu machen und zu höchster Vollendung zu führen. Schon dadurch, daß die Chromatik, durch die überall einschiebbaren Halbtöne den bestimmten Karakter der Tonart mindestens bedeutend abschwächt und unbestimmt machen kann, vermag sie in ihrem Fortschreiten fast unmerklich eine Tonart in eine andere hinüber zu führen und so eine unendliche Ferne reichster Modulation zu eröffnen. So sehr nun eine solche Mannigfaltigkeit der klaren Eindeutigkeit einer einfachen Empfindung entgegen steht, so sehr wird sie andererseits gerade den ahnungsvoll schwebenden, unfaßbaren, fast möchte ich sagen visionären, in weiter Ferne sich verlierenden Stimmungen entgegenkommen und ihre Darstellung überhaupt erst ermöglichen. So sehen wir denn bei Bach einen Reichtum subtilster harmonischer Struktur, der bis heute unübertroffen dasteht. Diese Struktur aber ist stets das Resultat des Zusammentreffens frei fortschreitender lebendiger Stimmen. Die Freiheit der Stimmführung ist Bach ein solches Bedürfnis, daß er ihr zu Liebe selbst vor keiner Härte zurückschreckt. Damit aber erhält seine Behandlung der Dissonanz eine bisher ungesehene Kühnheit und wird zu einem Ausdrucksmittel von größter dramatischer Bedeutung.

Erzeugt aus der individualistischen Geistesrichtung der Reformationszeit, ist Bachs Kunst selbst eine streng individualistische Kunst. In ihrem ganzen Wesen aber ist sie zugleich eine religiöse Kunst und bleibt es selbst da, wo sie die Kirche verläßt und in die Familie eintritt. Auch hierin liegt ein Gegensatz zu Palestrina und dessen Zeit. Des Letzteren Musik ist nur in der Kirche zugleich mit der hl. Handlung denkbar; Bachs Kunst jedoch vermag zur religiösen Hauskunst zu werden; sie hat zu ihrem Mittelpunkt den Choral erhoben, der wiederum dem deutschen Volksliede entsprungen. Was so die Kirche vom Volke einst genommen, reicht sie ihm nun von neuem dar, aber in ernstem religiösen Gewande. Der Choral ist durch seinen Ursprung urdeutsch; die Kunst aber, die ihn zu ihrem Mittelpunkt erhebt, wird dadurch zu einer national deutschen Kunst.

Die durch den großen Krieg erzeugten, trostlosen, politischen Verhältnisse, die Zersplitterung des Vaterlandes, das fehlende Nationalbewußtsein, hatten eine Leere im Empfindungsleben erzeugt, die notwendig zu einer Reaktion führen mußte. Diese spricht sich zunächst in einem festeren Zusammenschluß der Einzelnen zu einer zu Schutz und Trutz verbundenen Bürgerschaft und einem starken Gefühl der Zusammengehörigkeit der Familie aus; denn der Staat als solcher ist machtlos zum Schutze seiner Bürger. Der Familiensinn erstarkt. Das Haus, welches die Familie schützend in sich schließt, muß Ersatz bieten für die Trostlosigkeit der äußeren Verhältnisse. So nimmt das Familienleben, von religiösen Tendenzen durchtränkt, an Gemütstiefe und Liebe zu. In demselben Maße wächst auch der Sinn und das Bedürfnis, diesem Leben durch die Kunst einen höchsten Schmuck zu verleihen. Die alten Traditionen erwachen von neuem. Bei der Morgenandacht wie beim Abendsegen versammeln sich die Familienglieder und neben dem Gebete erklingt wieder der fromme Gesang, und auch sonst spielt das Lied als echte Hausmusik eine große Rolle. Aber wie in das Leben selbst überall das religiöse Element hineinspielt, so ist auch das Lied fast ausschließlich geistlicher Art.

Das ändert sich erst, als von Westen her die ersten Spuren der sogenannten Aufklärung nach Deutschland eindringen, und der Einfluß einer freigeistigen Philosophie das religiöse Empfinden mehr und mehr untergräbt. In dem Maße wie dies geschieht, schwindet der Sinn für die geistliche Kunst, aber nicht für die Kunst überhaupt; an Stelle der geistlichen Hausmusik tritt die weltliche. Den Hauptvorteil aus dieser veränderten Lage zog die Oper.

Aus dem individualistischen Geiste der italienischen Renaissance geboren, hatte sie den einzelnen Sänger aus dem Ensemble gelöst und diesem übergeordnet. Von Italien her hatte die Oper ihren Weg nach Deutschland gefunden, zunächst zu den Städten, wo sozialer Wohlstand ihr Gedeihen wahrscheinlich machte, wie Hamburg, Leipzig u. a. Bald wandten sich auch deutsche Meister dieser Kunstgattung zu und suchten sie für sich zu gewinnen. Wandelbar ist ihr Geschick. In Hamburg muß sie sogar eine Zeitlang geistlichen Einflüssen weichen. Nun aber, wo die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts sich zu Ende neigt, sehen wir sie in Deutschland unbestritten herrschen, im Grunde eine fremde, wälsche Kunst, deutschem Wesen abhold. Ihre Stoffe entnimmt die Oper wie überhaupt die Dichtung dieser Zeit meist dem klassischen Altertum, aber sie behandelt die Geschichte dabei so, wie etwa die Novellisten der italienischen Renaissance. Nur die Namen und der Ort der Handlung sind wirklich dem Altertum entlehnt, der Inhalt ist dagegen meist frei im Geiste der eigenen Zeit erfunden und dabei von einer grenzenlosen Unbeholfenheit und Geschmacklosigkeit der Darstellung. Aber für die Entwickelung der Musik werden ihre Formen doch von größter Bedeutung. Die breite, dem Verse nachgebildete, periodisch aufgebaute, klar übersichtliche einstimmige Melodie, — das Grundelement der Oper — deren einfache auf dem Akkord aufgebaute Begleitung in nichts den Sinn von ihr abzulenken vermag, war so recht geeignet den Stimmungsgehalt eines Gedichtes wiederzugeben und sich dabei dem Bau der Dichtung wie von selbst anzuschließen und ihn sich zu eigen zu machen. Jeder Akzent, jede Hebung und Senkung der Stimme, die ganze syntaktische Gliederung findet ihren adäquaten Ausdruck in der Melodie, besonders durch das Gegenüberstellen von Dominante und Tonika, als dem einfachsten Mittel des Gegensatzes. Und selbst der Parallelismus der Verse wird durch den musikalischen Gleichlaut der entsprechenden Glieder musikalisch wiedergegeben. Das Betonen von Tonika und Dominante zwingt aber auch die Harmonie sich dem anzupassen durch Bevorzugung der entsprechenden, auf Tonika und Dominante gebildeten Akkorde. So kommt es, daß sich bald die ganze Kunst bis zu Mozart auf diese Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten dissonierenden Akkorde stützt und sie fast ausschließlich verwendet. Daß das vollständige Abgehen von den alten Kirchentonarten diese harmonische Beschränkung begünstigte, sei nebenbei erwähnt. Wie bei der Harmonik, so tritt auch in der Rhythmik eine große Vereinfachung ein, herbeigeführt durch die vom Verse erzwungene Gleichheit oder Aehnlichkeit der Füße, im Gegensatze zu der frei sich entwickelnden ungebundenen Rhythmik der polyphonen Kunst. Auf diese Weise gelangen wir zu einem musikalischen Thema, dessen Verlauf vorher bestimmt ist, welches nach beiden Seiten hin abgeschlossen erscheint. In seinem Weiterschreiten ist es an eine ganz bestimmte logische Gesetzmäßigkeit gebunden. Die architektonisierende Macht ist so groß, daß wir uns eine solche thematische Form rein abstrakt, ohne Inhalt vorstellen können. Anstatt daß, wie in der Zeit der polyphonen Kunst, der musikalische Gedanke die Form sich schafft, tritt nun das entgegengesetzte ein: die Form verlangt mit einem Inhalt erfüllt zu werden, den sie vollständig in sich aufnimmt und durch ihre architektonisierende Kraft zugleich mit sich zum Kunstgebilde erhebt. Die Form verzehrt den Inhalt; die Anerkennung dieses Prinzips aber bedeutet den Beginn einer klassizistischen Kunst.

Ein solches thematisches Gebilde läßt sich nun nicht nur erweitern, in demselben Sinne, wie ich einen Gedanken in eine Strophe fassen kann, es vermag auch durch Wiederholung, sei es vermittels verbindender Zwischenglieder oder ohne solche,

die Strophen gewiſſermaßen zu einem Gedichte zu vereinigen. Dabei liegt es nahe, ſolche Wiederholungen durch Veränderungen oder Ausſchmückungen, welche die Grundlinie aber nicht verwiſchen dürfen, intereſſanter und abwechſelungsreicher zu geſtalten. Auf dieſe Art gelangen wir zur Variationenform. Die ſtets veränderte Wiederholung eines Motivs oder Gedankens aber bildet, wie Neitzel treffend bemerkt, ein vorzügliches Mittel eine Stimmung zu differenzieren, ſie gleichſam in Regenbogenfarben zu zerlegen, ſie zu bannen und doch zugleich durch Wechſel reizvoll zu geſtalten. Wir können aber auch dem Thema ein zweites gegenüberſtellen und beide Themen dann durch einen Uebergang verbinden. Laſſen wir dann dieſer Verbindung das erſte Thema von Neuem folgen, ſo haben wir die Form der dreiteiligen Arie, bei der ſchon die doppelte Anführung des erſten Themas das zweite als dieſem untergeordnet erſcheinen läßt. Dieſe einfachen thematiſchen Formen ließen ſich nun aber auch ohne weiteres auf das Kunſtlied übertragen und bildeten den Grund einer neuen Entwickelung des weltlichen Liedes, die in Schubert ihren Höhepunkt finden ſollte. Der Anfang dieſer Entwickelung tritt aber gerade ein zu der Zeit, als der Dichterfrühling angebrochen war, und beſonders Klopſtock alle Herzen begeiſterte; damit war zugleich auch für die Muſik, für das Lied die wichtigſte Exiſtenzbedingung gegeben.

Es lag nun nah, den neuen Stil in ſeinen Prinzipien auch auf die Inſtrumentalmuſik anzuwenden. Und in der Tat, nicht lange dauert es, da ſehen wir bereits dieſe Grundſätze hier treibend wirken und jene Form erzeugen, die für die klaſſiſche Zeit bald die herrſchende wird, die Form des Sonatenſatzes und der Sonate. — Wir haben bereits bei der Entwickelung der Architektur des Themas die Bedeutung



Abb. 16

der Wechselwirkung von Tonika und Dominante hervorgehoben und die Wirkung dieser auf die Harmonie. Sollte es nicht auch möglich sein, dasselbe Prinzip auf größere Flächen auszudehnen, etwa auf einen ganzen Satz? Sicherlich würde damit ein neues architektonisierendes Moment von grundlegender Bedeutung gewonnen werden. Phil. Em. Bach ist der erste, bei dem das Streben nach einer derartigen Gestaltung sichtbar wird, er ist der Vater des modernen Sonatensatzes. Ausgedrückt wird dieses Prinzip dadurch, daß dem in der Tonart der Tonika stehenden Hauptthema des Satzes ein zweites in der Dominantetonart gegenübergestellt wird. Das Streben nach Einheitlichkeit läßt dieses zweite Thema noch lange Zeit nur zaghaft und dem Hauptthema gegenüber untergeordnet auftreten, und macht es sogar häufig von diesem in seiner Bildung abhängig. Erst Mozart war es vorbehalten den letzten entscheidenden Schritt zu tun, der zur vollständigen Befreiung des zweiten Themas führt und es dem Hauptthema selbständig an die Seite stellt. Diese Selbständigkeit wird von ihm noch dadurch besonders betont, daß er es in Karakter und Form zum ersten Thema scheinbar in Gegensatz setzt. Auch seinen Eintritt selbst weiß er durch künstlerische Mittel verschiedenster Art als das Resultat gespannter Erwartung zu gestalten. Wie läßt sich aber bei dieser Entgegenstellung zweier selbständiger Themen die Einheitlichkeit des Ganzen wahren?

Der genannte Gegensatz der beiden Themen ist ein nur äußerlicher. ‚Nie werden, wie R. Wagner mit Recht sagt, in einem Satze zwei Themen von absolut entgegengesetztem Karakter sich gegenübergestellt, wie verschiedenartig sie erscheinen mögen, so ergänzen sie sich immer nur, wie das männliche und weibliche Element des gleichen Grundkarakters.'[6]) In sehnender Liebe suchen beide einander, um vereinigt gewissermaßen zu einem Wesen zu verschmelzen, trotz des Gegensatzes der Geschlechter. Gerade dadurch, daß sie sich in scheinbarem Gegensatz gegenseitig beleuchten, erhalten sie ihre karakteristische Bedeutung und Bestimmung. In dem Augenblick aber, in dem das Kunstwerk sich in dieser Weise aus zwei selbständigen Themen entwickelt, tritt es in direkten Gegensatz zu der früheren polyphonen Kunst, deren typische Entwickelung aus einem Thema wir im höchsten Sinne bei Bach kennen gelernt haben. Wohl haben wir ja auch im polyphonen Kunstwerk neben dem Hauptthema oft noch ein zweites oder drittes Thema, aber diese sind stets abhängig vom Hauptthema, umspinnen und umranken es, wie der Epheu die Eiche, in ihrer Entwickelung sind sie streng an die des Hauptthemas gebunden, das der Kern des Ganzen bleibt. Hier aber sehen wir nun die Entwickelung von zwei Punkten ausgehen, von zwei selbständigen, bedeutenden Themen, deren ideale Einheit äußerlich absichtlich unsichtbar, auf rein geistigen Beziehungen beruht. —

Es ist nun klar, daß das einfache Nebeneinanderstellen zweier Themen noch kein Kunstwerk bilden kann, diese bedürfen naturgemäß einer Verbindung, welche ihre Beziehungen zueinander erst sichtbar macht. Diese Verbindung ist schon äußerlich in ihrem Fortschreiten durch die Notwendigkeit der Modulation von der Haupttonart des Hauptthemas zur Dominanttonart des zweiten oder Seitenthemas bestimmt. Wir sind so zu einem formalen Gebilde gelangt, welches in seiner einfachen, klaren, logischen Architektur nur noch einer Rückkehr zur Tonika bedürfte, um zu einem abgeschlossenen Kunstwerke kleiner Dimension zu werden. Aber die Fülle des gewonnenen thematischen Inhalts verlangt gebieterisch eine Erschöpfung desselben. Diese bringt der nun folgende Durchführungsteil. Er besteht aus der eigentlichen Durchführung und der freien Wiederholung des ersten Teils. In ersterer wird das im ersten Teil gewonnene thematische Material frei entwickelt, sei es im bunten Spiel reicher polyphoner Verschlingung oder in schnell wechselnder harmonischer Farbenpracht, oder auch durch Vereinigung beider. Die Dimension dieser freien Entwickelung der Durchführung ist nur abhängig von der Fülle und dem Inhalt des vorhandenen Gedankenmaterials. Sie ist aber nicht ziellos, in ihrer Tendenz liegt ein Em-

porſtreben, eine bewußte Steigerung bis zum höchſten Gipfel. Ihr Ziel aber iſt das *Hauptthema* ſelbſt. Hier erſcheint es dann in ſeiner ganzen *Weſenheit*, in ſeiner höchſten Klarheit und Eindeutigkeit, welche zu erreichen der *einzige Zweck* der *ganzen Entwickelung vorher war*. Zugleich bildet es den Beginn der nun folgenden *Wiederholung des erſten Teils*. Wie dort, ſehnt es ſich nach dem *Seitenthema*, dem ‚liebenden Weibe', damit auch dieſes teilnehme an dem Glanze, an der Erhöhung des Gatten. Daß dieſes zweite Thema nun aber, wo es die Entwickelung dem Schluſſe zuführen hilft, nicht mehr in der Tonart der Dominante, ſondern in der Grundtonart des Satzes ſtehen muß, ergibt ſich als eine notwendige Konſequenz. Die ſo gewonnene große Form des *Sonatenſatzes* zerfällt alſo in zwei Teile: den *erſten, exponierenden* Teil und den *Durchführungsteil*, beſtehend aus der eigentlichen *Durchführung* und der *Wiederholung des erſten Teils* mit angehängter *Coda*. Der Durchführungsteil überwiegt ſo an Dimenſion den erſten, aus dem er entſprungen, bedeutend, ja oft faſt erdrückend. Um auch hier die Symmetrie der Form herzuſtellen, erhält der erſte Teil eine wörtliche Wiederholung, er wird *zweimal* geſpielt. Er ſtellt gleichſam zwei Säulen dar, auf denen Architrav und Fries mit dem krönenden Giebel ſicher zu ruhen vermögen. Im Sonatenſatz ſind wir zu einer Form gelangt, deren Architektur von unerbittlicher Logik beherrſcht wird, zu Verhältniſſen, deren einfache überſichtliche Klarheit als die Folge einer von der Natur gegebenen *Geſetzmäßigkeit* erſcheinen,

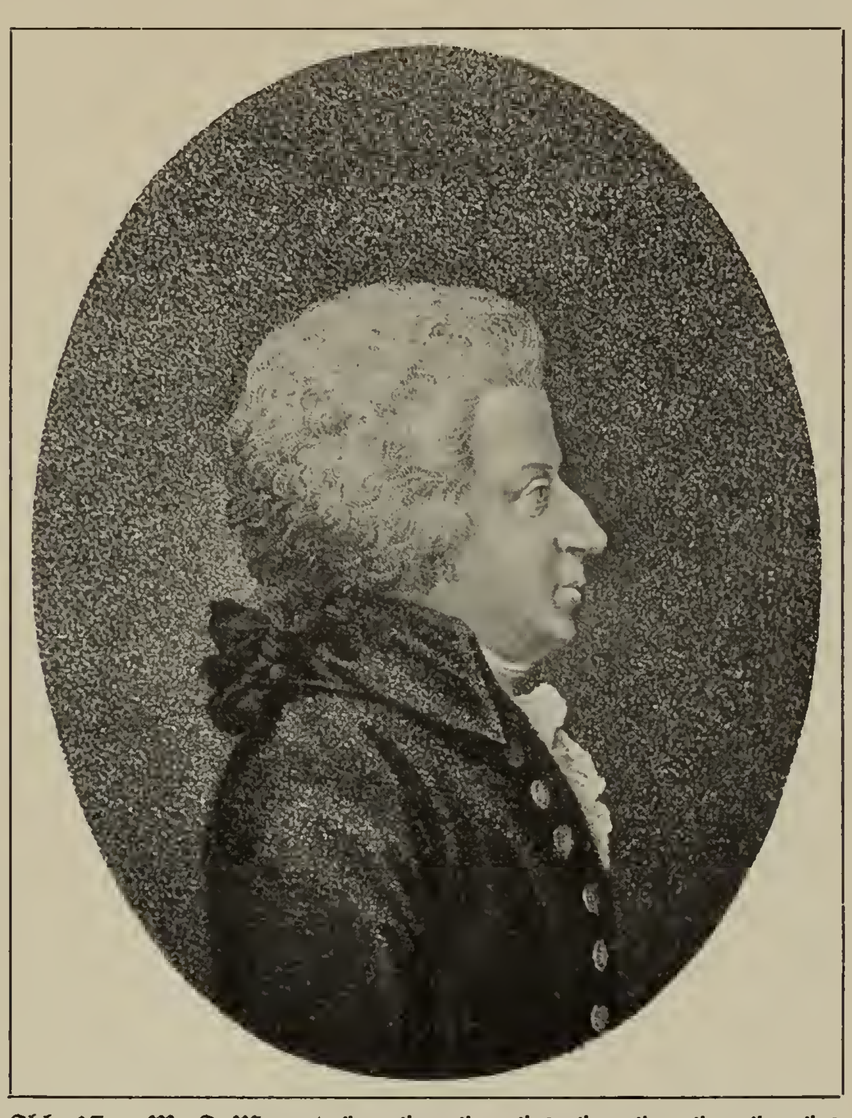


Abb. 17 · W. A. Mozart

die in ihrer *Harmonie* oder *Symmetrie* uns das in ihr ausgeſprochene Kunſtwerk als *klaſſiſch ſchön* empfinden laſſen. ‚*Verſtand* und *Maß* und *Klarheit*' nennt Schiller die Seele griechiſcher Kunſt, die Form des Sonatenſatzes aber beruht gerade auf dieſen Eigenſchaften. Sie iſt nicht das Produkt der Spekulation, ſondern *innerer Notwendigkeit*. Dieſelbe logiſche Geſetzmäßigkeit, die das Ganze beherrſcht, erkannten wir bereits im Aufbau des Themas, ſie beherrſcht die Teile und das Ganze in gleich einheitlicher Weiſe und läßt das Ganze als die *notwendige Entwickelung des Einzelnen erſcheinen*. Dieſe Form vermag den Inhalt nur ſo in ſich aufzunehmen, daß ſie ihn vollſtändig ſich anpaßt, oder beſſer, der thematiſche Gehalt vermag erſt zum Inhalt zu werden, indem die Form ihn

dazu gestaltet und erhebt, ‚das Gefäß macht den Gehalt.' (Schiller.) Die Form wird aber nur einen Inhalt gestalten können, der an sich groß und bedeutend ist, und den Keim der Entwickelungsfähigkeit in sich trägt. Ist dies nicht der Fall, so sinkt die Form herab zur Schablone. Den Sklaven bindet des ‚Gesetzes strenge Fessel', dem freien Mann aber gibt sie erst die wahre Freiheit. — Es war nichts Neues, mehrere Sätze zu einem größeren Kunstwerke zu vereinigen, längst geschah es in der Suite, ebenso in der Kammersonate, wie sie Corelli u. a. pflegten. In dem Instrumentalkonzert wurden drei Sätze, zwei bewegte, die einen langsamen umschließen, als Ganzes zusammengefaßt. Nach diesem Muster verfuhr man jetzt auch, und ließ dem oben beschriebenen Sonatensatz einen langsamen Satz, das Adagio folgen, der in seiner Liedmäßigkeit dem bewegten, reich entwickelten ersten Satz den Gegensatz brachte, die Ruhe nach dem Sturm. Die Frieden aushauchende verklärte Stimmung des Adagio mußte auf eine reiche motivische Entwickelung im Sinne des ersten Satzes, die ihrer Natur nach die Seele erregt, verzichten. Für sie übertrug man einfach die Form der Gesangsarie auf das instrumentale Gebiet. Bis zu welcher himmlischen Schönheit und erhabenen Weihe dieser Satz sich entwickelt, werden wir bei Beethoven sehen. Für den letzten Satz, das Finale, das meist durch ein kurzes Menuett oder Scherzo vom Adagio getrennt ist, konnte man auf die Form des ersten Satzes zurückgreifen. Besonders Beethoven aber wendet häufig hier die Form des Rondo an, die mehrere Themen in einer bestimmten Gesetzmäßigkeit durch Verbindungsglieder mehr lose verknüpft, ohne die große steigernde Macht einer thematischen Entwickelung im Sinne des ersten Satzes. Dadurch schwindet die Gefahr, die Großartigkeit des heftig bewegten Seelenbildes des ersten Satzes, das bereits im Adagio den Gegensatz erlösender Weihe gefunden, abzuschwächen.

Wir werden noch bei Mozart meist vergeblich versuchen, zwischen den drei Sätzen einen ideellen Zusammenhang zu finden, erst Beethoven erkennt die Notwendigkeit einer solchen Einheit des ganzen Werkes und erhebt damit die neue Kunstform zu nie geahnter Großartigkeit und idealer Bedeutung. In Mozart hatte die Form des Sonatensatzes bereits ihre höchste formale Abrundung und Vollendung erfahren. Beethoven konnte sie fertig übernehmen. Wie er sie aufnahm und in ihr seine große herrliche Seele aussprach, wie er in ihr das höchste Ideal der klassischen Kunst verwirklicht, über sich selbst emporzustreben, dem Göttlichen entgegen, und mit sich die ganze Menschheit emporzuheben, das zu zeigen wird die Aufgabe der folgenden Darstellung sein. —



Kapitel I · Beethovens Jugendzeit in Bonn



Die Eindrücke der Jugendzeit sind für das ganze Leben von nachhaltiger Wirkung und Bedeutung. Bleibt doch das Paradies unserer Jugend stets unsere stille Sehnsucht bis uns der Tod die Augen schließt. Dies gilt besonders von Beethoven. Das, was die Jugend in sein Herz geschrieben, hat stets lebendig in ihm fortgewirkt. Je älter er wird, desto häufiger tauchen die alten lieben Bilder der Heimat, weit am schönen Rhein in ihm auf und nehmen Leben an, tönendes, klingendes Leben.

Die Stadt Bonn, in der Beethoven am 17. Dezember 1770 geboren, repräsentierte sich schon damals nicht übel. Ein Reisender, der sie besuchte, — der gelehrte Gerken, — schildert sie als nicht

groß, aber sauber gebaut, reinlich und volkreich. ‚Es sind vielleicht kaum 1000 Häuser darin, doch gibt man die Anzahl der Einwohner auf 11,000 Personen an. Der Ort besteht größtenteils aus Handwerkern, Leuten, die vom Hofe leben und zu den Dikasterien gehören. Der Handel bedeutet nichts.' Bonn ist eben eine der typischen kleinen Residenzen, in denen der Hof der Mittelpunkt ist, um den sich alles dreht, und von dem alle Nutzen ziehen. Dieser Nutzen strömt durch viele Kanäle ins Volk. Der Erwerb ist leicht, denn der Hof bringt reichliche Gelegenheit zur Arbeit und zahlt sie gut. Das Sprichwort, daß unter dem Krummstab gut leben sei, hat für Bonn ein paar Jahrhunderte hindurch Geltung gehabt. Die Kurfürsten von Köln, die in Bonn residierten, entstammten vornehmen und reichen Adelsgeschlechtern, die keinen Grund hatten, ihren Untertanen große Lasten aufzuerlegen, andererseits aber sorgten, daß eine Fülle des Ueberschusses ihren Weg ins Volk fand. Aber auch um die Bildung war es zum mindesten nicht schlechter bestellt, als anderswo in deutschen Landen. Man hat den Rhein häufig des römischen Reiches Pfaffengasse genannt und viel von der Verdummung des Volkes unter diesem ‚Pfaffenregiment' geredet. Sehr mit Unrecht! Wer sich die Mühe nimmt, diese Zeit an der Quelle wirklich zu erforschen, wird bald einsehen, daß das älteste Kulturland Deutschlands auch im 18. Jahrhundert durchaus auf der Höhe der Geisteskultur dieser Zeit stand, und an allem Fortschritt lebhaften Anteil genommen hat. Die engen Beziehungen die einen Leibnitz und später einen Schiller und Goethe mit dem Mainzer Hof verbanden, bezeugen es, und Bonn stand sicher nicht hinter Mainz zurück.



Abb. 18 · Ansicht der kurkölnischen Residenzstadt Bonn · Nach der Natur gezeichnet von L. Janscher

Besonders für die schönen Künste, in erster Linie für die Musik herrschte das ganze 18. Jahrhundert hindurch am kurfürstlichen Hofe zu Bonn reger Sinn und hohes Interesse. So wird uns von Josef Clemens (1688—1723) erzählt, daß er sogar selbst mehrere Theaterstücke in französischer Sprache geschrieben habe, worin er Kunde des Theaters verrät und die Sprache mit Geschick handhabt. Auch als Komponist betätigte er sich. Wenn auch die drollige Art, wie er seine Werke verfaßt, uns von

diesen selbst nur eine sehr geringe Meinung hegen läßt, so ist doch die so bekundete Liebe zur Musik anerkennenswert und von aneifernder Wirkung auf seine Umgebung. Sein Nachfolger in der Regierung (seit 1724), Clemens August teilte seine Vorliebe für die Tonkunst. Während aber unter Josef Clemens, wohl infolge des langen Aufenthalts in Frankreich, die französische Musik bevorzugt wurde, begann unter Clemens August, der häufig und lange in Rom und Venedig weilte, eine Schwenkung nach Seiten der italienischen Kunst hin. Man darf wohl sicher annehmen, daß damals die Werke eines Scarlatti, Corelli und wahrscheinlich auch Händels in Bonn ihren Einzug hielten.

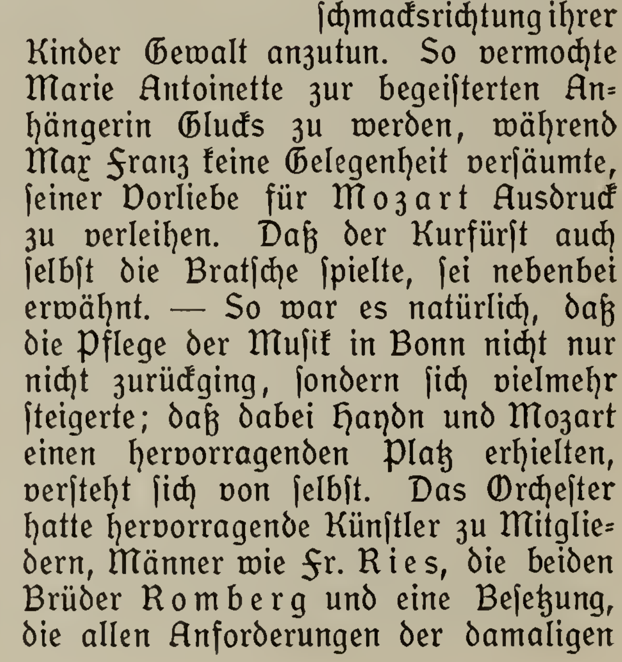
Der folgende Kurfürst Maximilian Friedrich (seit 1761) hatte viel damit zu tun, die infolge der übertriebenen Ausgaben seines Vorgängers schwierige Finanzlage wieder in Ordnung zu bringen. Trotzdem fand aber auch unter ihm die Kunst eine Heimstätte, besonders die dramatische. Er war es, der zuerst der deutschen Schauspielkunst in Bonn einen gedeihlichen Boden schaffte. Wenn auch mit kleineren Mitteln ausgerüstet, als Karl Theodor, der Stifter des deutschen Nationaltheaters in Mannheim, erkannte er es nicht weniger als eine Ehrenpflicht, die hohe nationale Aufgabe, die so an ihn herangetreten, nach Kräften zu erfüllen. 1778 wurde das Theater eröffnet. Bereits in der ersten Saison erschienen von Lessing fünf Dramen, darunter Minna von Barnhelm und Emilia Galotti, in der folgenden Spielzeit kommen Dramen von Shakespeare, Schillers Räuber und Fiesko dazu.



Abb. 19 · Kurfürst Max Franz von Köln

Aber auch das Repertoire der Oper war ein reiches und treffliches. Werke der bedeutensten Meister dieser Zeit, wie Gluck, Piccini, Grétry, Sacchini, Hiller, Salieri, Cimarosa gelangten zur Aufführung, auch Mozarts Entführung begegnen wir bereits. Ein fortschrittlicher Geist ist auch hier nicht zu verkennen.

Von der größten Bedeutung für die Entwickelung Beethovens ist aber die folgende Zeit unter dem letzten Kurfürsten von Köln, Maximilian Franz, der seinem Vorgänger im Jahre 1784 folgte. Unter seine Regierung fällt der wichtigste Teil der Jugendentwickelung Beethovens, vom 14. Jahre an bis zu seiner Uebersiedelung nach Wien. Maximilian Franz war der jüngste Sohn Maria Theresias. Seine Erziehung war, wie die seiner Geschwister derart, daß sie ihn befähigte, die Fortschritte in Kunst und Wissenschaft zu erkennen und zu würdigen. Besonders auf die musikalische Erziehung ihrer Kinder hatte die Kaiserin stets sehr hohen Wert gelegt. Neigte sie auch selbst in ihrem musikalischen Geschmack ganz den Italienern zu, so hinderte sie das doch nicht, die Bedeutung der deutschen Kunst anzuerkennen. Vor allem aber versuchte sie nie, der Geschmacksrichtung ihrer



Kinder Gewalt anzutun. So vermochte Marie Antoinette zur begeisterten Anhängerin Glucks zu werden, während Max Franz keine Gelegenheit versäumte, seiner Vorliebe für Mozart Ausdruck zu verleihen. Daß der Kurfürst auch selbst die Bratsche spielte, sei nebenbei erwähnt. — So war es natürlich, daß die Pflege der Musik in Bonn nicht nur nicht zurückging, sondern sich vielmehr steigerte; daß dabei Haydn und Mozart einen hervorragenden Platz erhielten, versteht sich von selbst. Das Orchester hatte hervorragende Künstler zu Mitgliedern, Männer wie Fr. Ries, die beiden Brüder Romberg und eine Besetzung, die allen Anforderungen der damaligen

Zeit genügen mußte. Es bestand aus 8 Violinen, 2 Bratschen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabäßen, dazu 3 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern und 4 Trompeten; sogar Kontrafagott war vertreten. Die Bühne, die 1789 wieder neu errichtet worden war, brachte bereits im folgenden Jahre Mozarts Figaro und Don Giovanni.

Aber auch den Wissenschaften gegenüber zeigte sich Max Franz als vorurteilsfrei und wohlgesinnt. Im Jahre 1786 eröffnete er die Universität von Neuem. Die Ansprache, mit der er den feierlichen Akt der Eröffnung begeht, trägt den Stempel ernster, hoher Gesinnung und maßvoller Duldung. Von gleichem Geiste sind auch die Reden der einzelnen Dekane erfüllt. Ueberall macht sich der neu erwachte Geisterfrühling bemerkbar. Wenn der Dichter Velten in seinem Festgedicht auf die Eröffnung der Universität, den Professor der Philosophie, den Geistlichen van der Schüren als einen Mann feiert, ‚der mit Kants Geist tief auf Urwahrheit forscht, und im verkannten ersten Begriff den Quell des Irrtums findet' — so spricht das deutlicher als alles andere für die freisinnige und fortschrittliche Richtung. — Der Kurfürst selbst war zwar keine schöpferische, aus sich heraus entschließende Natur, er wird im Gegenteil sogar von vielen als indolent bezeichnet. Mozart nennt ihn geradezu einen Schwätzer. Es ist wohl mehr der Nachahmungstrieb, vielleicht auch ein wenig Eitelkeit, neben seinem Bruder Josef II. als Reformator genannt zu werden, was ihn dem Fortschritt der neuen Zeit geneigt machte.

Wie sehr seine Richtung auch ihre Schattenseiten hatte, das zeigt sich besonders nach der religiösen Seite hin, und nicht zum wenigsten in Richtung der kirchlichen Kunst. Die Nüchternheit und Verflachung, welche der ‚Josefinismus' hier zeitigte, und welche sich besonders in der kirchlichen Musik bemerkbar machten, begannen auch das kirchliche Leben in Bonn zu untergraben.



Abb. 20 · Das kurfürstliche Schloß in Bonn

Das darf uns aber nicht verleiten, darüber das hohe Streben und die wirklichen Verdienste Maximilian Franz' herabzusetzen. Forster erwähnt eine im Jahre 1790 auf den Kurfürsten geprägte Münze, die als Revers bloß die Worte zeigt: ‚Leutseligkeit und Volksbildung;' besonders, was Maximilian Franz für letztere getan, macht seinen Namen würdig, unvergessen zu bleiben.

Bei den engen Beziehungen, die die gebildeten Kreise Bonns mit dem kurfürstlichen Hofe und dem Kurfürsten selbst verknüpften, war es natürlich, daß auch sie teilnahmen an den Errungenschaften der Zeit, daß sie auch auf der Höhe der Bildung standen und vollständig vertraut waren mit jedem Fortschritt

auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft.

Das ist nun die Welt, in der Beethoven seine Jugendjahre verbringt, und durch die seine Entwickelung mitbedingt wird. So ersprießlich diese äußeren Verhältnisse für ihn erscheinen, so wenig erfreulich waren es seine häuslichen. Sein Vater, Johann van Beethoven, war Sänger der Hofkapelle, aber seine Leistungen waren gering und ihnen entsprechend auch der Gehalt. Da zudem noch seine Lebensführung eine recht ungeordnete war, so braucht es nicht zu wundern, wenn die Vermögensverhältnisse sich stetig verschlechterten. Zeitig erkennt er das Talent seines Sohnes und sogleich erwacht der Entschluß in ihm aus Ludwig einen Wunderknaben zu machen, wie der kleine Mozart es gewesen. Gelang ihm dieses, so dachte er wohl, dann war damit ja auch alle Not beendet. Doch ich glaube nicht, daß selbsüchtiges Interesse allein der Grund war; der Vater Johann war wohl leichtsinnig, schwachen aber sicher nicht schlechten Karakters. Von derselben Art wie er, war auch sein getreuer Freund Pfeifer, nur mit dem Unterschiede, daß dieser bei aller Liederlichkeit doch ein vorzüglicher Musiker war. Diese beiden nun begannen den Unterricht mit dem Knaben. Aber nicht regelmäßig wurde hierbei verfahren, sondern recht nach Laune und Willkür. Unermüdlich mußte Ludwig üben; unerbitterlicher, rücksichtsloser Zwang beherrschte den Unterricht. Der feste, trotzige Wille, der bereits in dem Knaben steckte, ließ ihn wohl die Quälereien ertragen, aber sicher litt er schwer unter der Lieblosigkeit des Vaters. Niemand zeigte er, was ihn bewegte, nur der Mutter schüttete er sein kleines Herz aus, wenn es ihn zu bitter schmerzte, und bei ihr fand er, was er bedurfte, Trost und Liebe. Mit inniger Zärtlichkeit hing er an ihr, der stillen Frau, der das Leben mehr Leiden als Freuden brachte. Von der Mutter hat er wohl auch das tiefe goldene Gemüt geerbt, welches den Grundton im Karakter des Meisters bildet, von ihr auch wohl jene heilige Herzensreinheit, die sein Leben und seine Werke verklärend über das Irdische emporhebt. Aber auch eine gewisse stolze Verschlossenheit macht sich bereits in dem Knaben geltend. Der Meister, dessen ganzes Schauen stets nach Innen gerichtet war, beginnt schon früh sich eine eigene Welt in seinem Innern aufzubauen, eine Welt, die so verschieden ist, von der, die den Knaben zu Hause umgibt. Darum drängt es ihn heraus ins Freie, in Gottes herrliche Natur. Dort horcht er still der Sprache, die nur

Abb. 21 · Beethovens Geburtshaus

er so versteht, der Sprache, die des Rheinstroms Wellen ihm emporrauschen, die des Waldes Einsamkeit zu ihm spricht, wenn er dort unter den grünen Wipfeln der herrlichen Gebirgswälder sinnend und träumend ruht. Was ihm in solchen Stunden die Natur anvertraut, das schließt er fest in seinen Busen ein, und nie kann er diese Laute mehr vergessen. Und nach Jahren fern der Heimat, pochen sie oft laut und lauter und dann spricht er sie aus in seiner Sprache. Dann rauschen des Rheines Wellen majestätisch, dann atmen wir Waldesduft und hören der Vöglein Lied, und die blauen Berge erscheinen immer deutlicher, und ein aus Duft gewebter Schleier von Sonnengold legt sich über des Rheines Tal. — Heimatzauber! — Die große, mächtige und herrliche Natur und der Gott, der in ihr wohnt, haben Beethoven zum Meister gemacht, ihnen ist er stets treu geblieben.



Abb. 22 · Beethovens Vater

Wie Beethoven die Natur liebte, so liebte er auch natürliche Menschen. Mit solchen vermochte er fröhlich, ja sogar übermütig zu sein. Oftmals, wenn durch des Kurfürsten Abwesenheit freie Zeit war, zog Ludwig mit seinem Vater hinaus über Land. Dann besuchten sie ihre vielen Freunde und Bekannten, alles biedere, schlichte und fröhliche Menschen, und für die herzliche Gastfreundschaft dankten sie durch Gaben ihrer Kunst. Auf solch lustigen Fahrten lernte Beethoven so recht das rheinische Volksgemüt kennen, aber auch die diesem Gemüte entströmenden Volkslieder. Mit dem Liede aber prägten sich ihm die Stunden der Freude ein, und im Liede hat er sie später, fern der Heimat, oft dem herben Schicksale zum Trotz wieder erstehen lassen.



Abb. 23 · Beethovens Mutter

Bei der einseitigen Erziehung, die Beethoven zu Hause genoß, mußte naturgemäß der Schulunterricht Not leiden. Blieb ihm infolgedessen sein ganzes Leben lang eine Unbeholfenheit und Eckigkeit des Ausdruckes, ja selbst der Schrift eigen, so hat das ihn doch nicht gehindert, seinem ihm angeborenen Drang nach Bildung im Leben mehr wie gewöhnlich gerecht zu wer-

den. Beethovens Bildungstrieb ist karakteristisch für ihn; glücklicherweise boten die Bonner Verhältnisse ihm Gelegenheit ihn zu befriedigen. Von großer Bedeutung wurde für ihn nach dieser Seite hin sein Lehrer Neefe. Dieser war im Jahre 1779 als Kapellmeister vom Kurfürsten nach Bonn berufen worden und hat wohl um das Jahr 1782 den Unterricht des jungen Beethoven übernommen. Er war ein Mann von umfassender Bildung. Von Norddeutschland kommend, hatte er die Bewegung der Geister in der Nähe kennen gelernt und sich von ihr mitreißen lassen. Eine besondere Vorliebe besaß er für Klopstock, von dem er auch ein Reihe Oden in Musik setzte. Während er den Schüler in die Geheimnisse des musikalischen Satzes einweihte, hat er ihm sicher auch das neue Reich der Poesie geöffnet und ihm seine Begeisterung für Klopstock eingepflanzt, eine lang andauernde Begeisterung, die erst nachließ als ‚der Goethe den Klopstock' – wie Beethoven selbst später einmal sagte, – bei ihm tot gemacht. Von ganz besonderer erziehlicher Bedeutung wurde aber für ihn der intime Verkehr im Hause der Witwe von Breuning. Hier fand Beethoven eine zweite Heimat, hier bewegte er sich unter feingebildeten, edlen Menschen, die nicht nur sein Genie erkannten, sondern ebenso den goldenen Kern seines Herzens ganz zu schätzen wußten. Hier wurde sein Herz wohl zum ersten Male von der Liebe reinem Feuer durchglüht, als er die schöne Jeanette d'Honrath, eine Freundin des Hauses, kennen lernte. Hier im Hause Breuning fand er aber auch Trost und Aufrichtung, da ihn der herbste Schmerz traf, als der bittere Tod ihm die Mutter nahm. (1787.) Und als darauf die Sorge für die Erziehung seiner Geschwister, und die drückendste um den Vater auf seine jungen Schultern gelegt war, und wenn er unter der Last und dem stillen Kummer, der ihm des Vaters wegen das Herz abnagte, zu verzagen drohte, dann eilte er in das Haus seiner Freunde und war sicher, daß die Liebe und Sorge dieser edlen Menschen ihn aufrichteten, und ihn neugestärkt des Lebens schwere Bürde tragen ließen. Und wie in diesem Hause seine Jugend von der Freundschaft Glück



Abb. 24 · Ruine Heisterbach

vergoldet wurde, so war es auch ein Breuning, der Sohn des Jugendfreundes Stephan, der dem Meister als er auf dem Sterbebette lag, Heimat und Jugend zurückzauberte. — Noch ein Mann trat dem jungen Künstler in aufrichtiger Freundschaft nahe und wurde bedeutungsvoll für ihn, Graf Waldstein. Wer dieser Mann war? Spielt nur des Meisters große Sonate in C-Dur op. 80, die er dem Gönner und Freunde in Dankbarkeit gewidmet, und ihr habt zugleich sein Karakterbild: Klar und einfach, aber von großzügiger Lebensauffassung wie das erste Thema; erfüllt von edler Hingabe an das Edle, Schöne das den Menschen entrückt in das Eden der Fantasie, das, meine ich, muß das wunderbare zweite Thema sagen. Und das Adagio molto, die ernste tiefsinnige Einleitung zu dem lustigen Rondo mit dem fröhlichen rheinischen Volksthema, will es nicht des Grafen Lebensgrundsatz aussprechen, wie er ihn gegen Beethoven bewiesen, — ‚Edel sei der Mensch, hilfreich und gut' — bevor wir mit ihm in den lustigen Freundeskreis treten, der sich abends im ‚Zehrgarten' zusammenfand und in dem das bildschöne und geistreiche Wirtstöchterlein Barbara Koch, spätere Gräfin Belderbusch, die Honneurs macht. Doch treten wir mit den Beiden ein in die kleine Gaststube. Wir brauchen eine Zeitlang, um unser lichtgewöhntes Auge an das trübe Dämmerlicht zu gewöhnen, das die Kerzen auf der Tafel spärlich mit rötlichem Schein ausströmen. Allmälich aber erkennen wir die einzelnen Gestalten, die um den Tisch sitzen vor sich den Becher goldenen Weines, in dem die flackernden Kerzenflammen Reflexe bilden. Auch ohne dem Gespräche zu lauschen, merken wir bald, daß wir Männer von Stand und Intelligenz vor uns haben. Dort oben an der Tafel die Herren mit den ernsten würdigen Gesichtern, die auch im leichten Gespräche ein gewisses Pathos verraten, das sind Leuchten der Wissenschaft, Professoren und hohe geistliche Herren, wie der Professor Fischenich, der spätere Staatsrat Prof. Dereser, dem die Würde eines Domkapitulars bevorsteht, auch der spätere Bischof Wrede sitzt unter ihnen. Einen Kontrast bildet die Gruppe am andern Ende der Tafel. Hier ist die Unterhaltung lebhafter und häufig von fröhlichem Lachen unterbrochen. Den Mittelpunkt bildet eine Gruppe Künstler der Hofkapelle unter denen der ältere Franz Ries mit besonderem Respekt behandelt zu werden scheint. Neben ihm sitzen die beiden Brüder Romberg, zwei Zierden des Orchesters. Nur einer fehlt in der fröhlichen Runde, der junge begeisterte Dichter Delten, ihn hat der Tod bereits in der Jugend vor wenigen Jahren dahingerafft. Verschiedene vornehme Herren, wohl Diplomaten und Hofbeamte haben sich dazu gesetzt, und wie sie dem fröhlich witzigen Geplauder zuhören, so wissen sie auch ihrerseits die Unterhaltung zu würzen durch manch feine Anekdote, die sich gerade am Hofe zugetragen. Auch Graf Waldstein und Beethoven


Abb. 25 · Neefe

nehmen hier Platz, freudig von allen bewillkommnet. Natürlich werden in dieser bunten Gesellschaft die neuen Ereignisse auf allen Gebieten besprochen und lebhaft verhandelt, dabei sicher nicht am wenigsten auch die der Musik und der Dichtkunst. Beethovens lebhafter Geist aber zog aus diesem Verkehr viele Anregung; sicher wurde er mitbestimmend für die fortschrittlich moderne Gesinnung die den Meister zeitlebens beherrscht, abgesehen davon, daß der Verkehr mit Männern, die wenigstens in der Mehrzahl, von hohem ernsten Streben in ihrem Leben geleitet wurden, auch auf die Karakterbildung des jungen Künstlers von größtem Einfluß werden mußte.

Während sich so durch den Umgang mit liebevollen und gebildeten Menschen in Beethoven der Mensch entwickelte, und sein Gesichtskreis sich erweiterte, rang sich zugleich der Künstler in ihm zu immer höherer Vollendung durch. Wir haben die Lehrer die ihn in Klavier und Komposition unterrichteten, bereits kennen gelernt, noch ist der Name des Hoforganisten van den Eden nachzutragen, der den zehnjährigen Beethoven die Behandlung der Orgel lehrte, und dessen Nachfolger der Franziskanerpater Hanzmann wurde. Geigen- und Bratschen-Unterricht erhielt er wohl von seinem Freunde Rovantini. — Von größter Bedeutung für den jungen Künstler aber wurde nachher seine Mitwirkung im Orchester als Bratschist. Im Jahre 1789 wurde er als solcher in der Hofkapelle angestellt. Hier lernte er nicht nur die bedeutendsten Werke der Zeit kennen, sondern vor allem hatte er Gelegenheit, ihren instrumentalen Bau durch die Praxis aufs gründlichste zu erforschen. Hier, mitten unter den Instrumenten lernte er deren lebendige Sprache verstehen, hier wurden sie ihm Freunde und Vertraute. Es war damals noch häufig Sitte, die Opernaufführungen vom Klavier, dem Cembalo aus, zu leiten, wobei der Dirigent oder ein eigener Cembalist entweder nach der bezifferten Baßstimme oder auch nach der Partitur die harmonische Füllung auf diesem Instrumente übernahm. Auch bei Oratorien war dies der Brauch und Haydns Schöpfung und Jah-



Abb. 26 · Das Breuningsche Haus am Münsterplatz Bonn

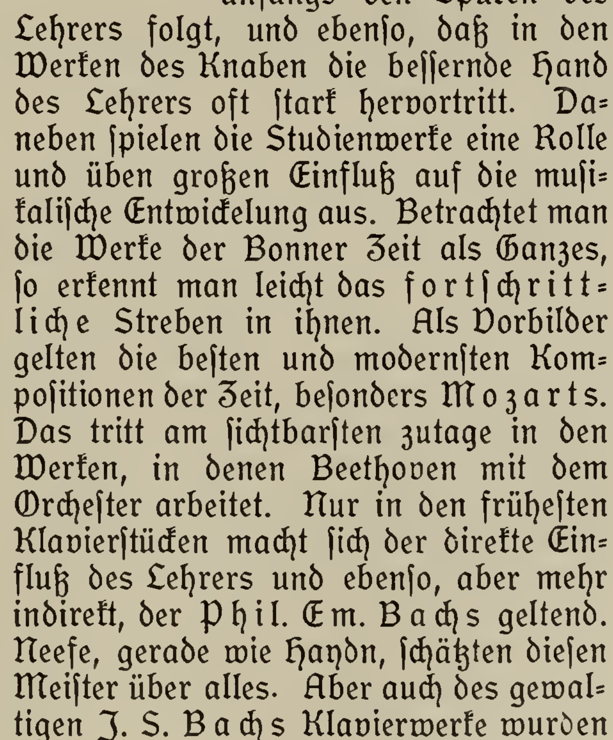
reszeiten rechnen noch damit, wie ein Blick in die alte Partitur zeigt. Das Cembalospiel wurde als eine besondere Kunst sehr geschätzt, verlangte es doch eine absolute Beherrschung der Harmonie und setzte großen künstlerischen Geschmack voraus, da der Cembalist als der Einzige im Orchester, an keine ausgeführte Stimme gebunden war, sondern seinen Part frei gestalten mußte. Hierbei aber hatte er reichliche Gelegenheit seiner Phantasie freien Spielraum zu gewähren und sich nach dieser Richtung hin zu zeigen. Sehr bald schon überließ Neefe diesen wichtigen Posten dem jungen Beethoven, und hier hat dieser den Grund gelegt zu jener Kunst, mit der er später so oft die größte Bewunderung herausforderte, zur Kunst des Partiturspiels. — Neben seiner Kapellmeisterstellung war Neefe auch noch Hoforganist. Es war natürlich, daß das eine Amt mit dem andern häufig kollidierte. Darum war er beim Kurfürsten eingekommen, es möge ihm für den Kirchendienst ein Stellvertreter bewilligt werden; er schlug zugleich seinen Schüler Beethoven hierfür vor. Der Kurfürst gab seine Einwilligung, und so wurde Beethoven mit knapp 12 Jahren stellvertretender Hoforganist. War der Gehalt auch klein, so kam er der Familie doch sehr zustatten. — Die Kunst, welche dazu gehörte, die Orgel zu spielen, braucht man sich nicht als allzu groß vorzustellen; Virtuosität war schon durch die ganze Struktur des unbedeutenden Werkes ausgeschlossen. Darin liegt aber auch nicht die Bedeutung, die diese Tätigkeit für Beethoven hatte, diese haben wir vielmehr nach einer ganz andern ideelleren Seite hin zu suchen. Hier wurde Beethoven mit dem Kirchenliede, und soweit er damals in Betracht kam, mit dem gregorianischen Gesange vertraut. Wir erwähnten oben schon Beethovens Naturliebe und seinen Sinn für das Volkslied, wie es ihm in den heimischen Bergen entgegenklang, hier findet dieser Sinn seine Ergänzung im geistlichen Liede. Und auch diese Lieder haben sich tief in sein Herz geprägt



Abb. 27 · Schattenriß des jungen Beethoven

und sind von ihm dort gehegt worden. Und als er später, da sein Geist bereits der Erde entrückt zu sein schien, sein hohepriesterliches Gebet, seine große Messe anstimmte, klangen sie von neuem herauf und hinein in sein herrlichstes Werk, und mit ihnen der ganze ernste Zauber unschuldvoller Kinderfrömmigkeit und Glückseligkeit. Beethovens gemütvolle, ernste Natur war auch in ihrem religiösen Empfinden von seltener Tiefe; das lag im innersten Kern seines Lebens begründet; gefördert wurde dieser Sinn sicherlich noch durch die kirchliche Tätigkeit, welche Beethoven die tiefe Poesie des katholischen Kultus, wenn auch nicht erschloß, so doch ahnen ließ.

Es wäre merkwürdig gewesen, wenn das reiche Innenleben des jungen Künstlers nicht auch in der Komposition seinen Ausdruck gefunden hätte. In der Tat ist dem so. Wir besitzen eine ganze Reihe von Werken aus der Bonner Zeit und in vielen späteren sind sichtbare Spuren dieser Periode vorhanden. Aber einen lückenlosen Entwickelungsgang aus ihnen abzuleiten, ist nicht möglich. Es ist ganz naturgemäß, daß der Schüler anfangs den Spuren des Lehrers folgt, und ebenso, daß in den Werken des Knaben die bessernde Hand des Lehrers oft stark hervortritt. Daneben spielen die Studienwerke eine Rolle und üben großen Einfluß auf die musikalische Entwickelung aus. Betrachtet man die Werke der Bonner Zeit als Ganzes, so erkennt man leicht das fortschrittliche Streben in ihnen. Als Vorbilder gelten die besten und modernsten Kompositionen der Zeit, besonders Mozarts.



Das tritt am sichtbarsten zutage in den Werken, in denen Beethoven mit dem Orchester arbeitet. Nur in den frühesten Klavierstücken macht sich der direkte Einfluß des Lehrers und ebenso, aber mehr indirekt, der Phil. Em. Bachs geltend. Neefe, gerade wie Haydn, schätzten diesen Meister über alles. Aber auch des gewaltigen J. S. Bachs Klavierwerke wurden

dem Schüler durch Neefe erschlossen. Begierig nahm er sie in sich auf, aber — sehen wir von einer kleinen zweistimmigen Orgelfuge ab — ohne ihren Stil nachzuahmen. Das ist karakteristisch für Beethoven, indem es zeigt, daß sein Geist vollständig von den Ideen seiner Zeit erfüllt war und vorwärts schaute. Wohl befruchteten die unergründlichen Werke Bachs seine Phantasie, aber ohne den Drang zu erregen, ihre Formen nachzubilden.

Wir besitzen aus dem Jahre 1786, also aus der Zeit, wo Beethoven an der Schwelle des Jünglingsalters stand, ein Werk von ihm, welches vortrefflich geeignet ist, uns über den Stand seines Könnens zu belehren und noch mehrüber das, was ihm fehlt; es ist dies ein Trio für Flöte, Fagott und Klavier. Besonders lehrreich ist der erste Satz. Thematisch ist er ziemlich schwach. Das auf den Tönen des Dreiklangs aufgebaute



Abb. 28 · Blick ins Beethoven-Museum in Bonn

Die Werke der Knabenzeit karakterisiert niemand besser als F. Hiller. Er nennt Beethoven auch ein Wunderkind; ‚aber er war es in so gesunder kräftiger Weise, daß die ihm Nahestehenden mehr von dem Gedanken an seine große Zukunft ergriffen wurden, als sie sich für seine damaligen Leistungen enthusiasmierten. Die Kompositionen, die uns aus seiner Knabenzeit erhalten sind, zeigen schon jene offene, redliche Ausdrucksweise, die ihm bis zum Schlusse seiner Laufbahn zu eigen blieb — mithin ist ihr Inhalt gering —; was hat ein zwölfjähriger Knabe der Welt mit zuteilen, wenn sein inneres Leben sich naturgemäß entwickelt?'

Hauptthema erinnert in seinem energischen Aufwärtsstreben an das erste Thema der F-Moll-Sonate op. 2, aber ohne die Prägnanz des Rhythmus dieses Themas zu besitzen. Ihm folgt die Ueberleitung zum Seitenthema, bestehend aus Läufen und Figuren, die wohl dem Karakter der Instrumente angepaßt sind, aber nichtssagend und keiner Idee dienstbar, ganz im Sinne der Zeit. Das zweite Thema selbst erscheint zweimal, durch einen ziemlich langen Zwischensatz, ohne eigentlichen thematischen Zusammenhang verknüpft. Fällt uns schon so die unsymmetrische Form, die zum Inhalte im umgekehrten Verhältnisse stehende Länge auf, so empfinden

wir dieses Mißverhältnis noch mehr, wenn wir diesen Teil in seiner formalen Beziehung zum folgenden Durchführungsteil betrachten. In seiner Knappheit steht letzterer zum ersten Teil in gar keinem Verhältnis. Die Durchführung selbst ist kurz, von einer reichen thematischen Verarbeitung und zielbewußten Steigerung noch keine Spur. Bei der folgenden Wiederholung des ersten Teils ist dieser, durch das Fehlen der Wiederholung des Seitenthemas, bedeutend kürzer gehalten. Gerade das, was wir bei Beethoven später so sehr bewundern, die Symmetrie des Ganzen, die strenge Logik der Entwickelung, das vermissen wir hier noch vollständig. Aber auch die Kraft polyphon thematischer Durchführung der Themen, wie sie namentlich der Durchführungssatz erheischt, fehlt ihm noch. Hiezu bedurfte es Studien und Lehrer, die Bonn ihm nicht bieten konnte. Erst auf Grund strenger Kontrapunktarbeiten, wie sie Beethoven in Wien so rastlos betrieb, war es möglich, den Weg zu finden zu der ihm in höchstem Sinne eigenen Souveränität in der Gestaltung des Kunstwerkes überhaupt, und insbesondere dem zielbewußten idealen Aufbau eines breitangelegten Sonatensatzes. — Das folgende kurze Adagio ist in seiner schlichten Einfachheit und Natürlichkeit bedeutender als der erste Satz. Eine überraschend sichere Hand aber zeigen die Variationen des Finalsatzes. Hier in dieser kleinen, fest begrenzten Form bewegt sich der junge Beethoven bereits mit einer Meisterschaft, wie sie nur die Folge einer Reihe von gründlichen Studien und Uebungen sein konnte. Neefe war ein großer Freund der Variationenform, er hat selbst viele derartige Werke geschrieben; da war es natürlich, daß er auch den Schüler nach dieser Richtung hin lenkte und ihm die Vorliebe für diese Form einimpfte. — Einen ganz gewaltigen Fortschritt, diesem Werke gegenüber, zeigen die Kompositionen der letzten Bonner Jahre, von denen ich die Kantate auf den Tod Josephs II. (1791) die hervorragendste nennen möchte. Das Werk läßt bereits Beethovens Eigenart erkennen. Im Orchester zeigt es die volle Beherrschung einer Technik, die vornehmlich wohl an Mozarts Werken geschult, doch schon den Ansatz zu kühner Weiterentwickelung verrät. Der Chorsatz ist fast durchweg harmonisch, Beethoven geht einer freieren polyphonen Entwickelung der Chorstimmen aus dem Wege. Von meisterlicher Abrundung und stellenweise karakteristischem Ausdruck sind die Arien. Aber auch ein typisch Beethovenscher Zug zeigt sich bereits deutlich in diesen Werken, nämlich die reiche Mannigfaltigkeit dynamischer Schattierung, das in seiner Wirkung sorgfältig abgewogene crescendo und diminuendo, die schroffen hart nebeneinanderliegenden Gegensätze. Weniger bedeutend und vor allem weniger eigenartig ist die kurz darauf komponierte ‚Kantate auf die Erhebung Leopold II. zur Kaiserwürde.' — Nach Form und Inhalt vollendet sind dagegen zwei Baßarien aus demselben Jahre. Mir will scheinen, als habe der junge Beethoven seine Vorbilder damals, soweit sie Mozart betreffen, mehr in der Entführung als in den späteren Werken, in Figaro oder Don Giovanni gefunden; eine Reihe kleiner Züge, sowohl in der Art der Bildung der Melodie, als auch besonders in der Behandlung des Orchesters, scheinen mir dafür zu sprechen. Der ‚italienische Zuschnitt' der beiden letzteren Werke, den Beethoven später einmal an Don Juan

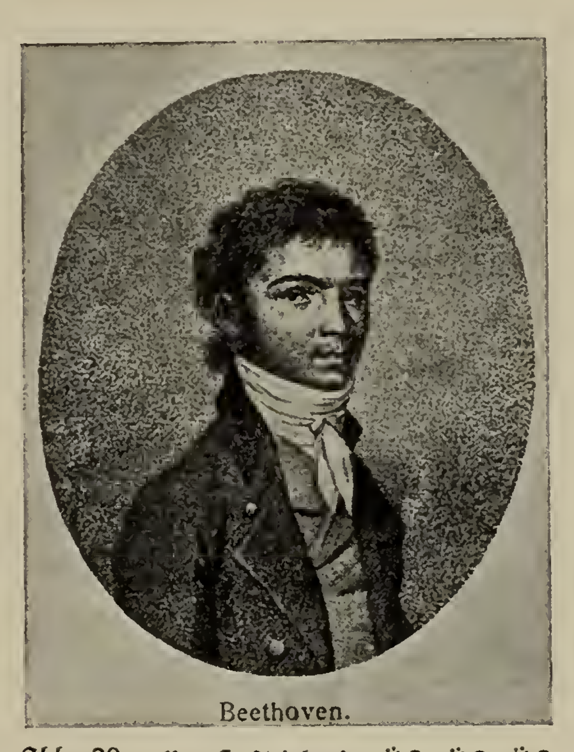

Beethoven.

Abb. 29 · Von G. Steinhauser

als ihm unsympathisch und undeutsch, bezeichnet, mag ihm schon damals zum Bewußtsein gekommen sein und seinem deutschen Empfinden widerstrebt haben — Den Schluß der Werke dieser Zeit bildet das ‚Ritterballett', welches aus einer Reihe einfacher, hübscher Stückchen besteht, die den Karakter der Gelegenheitsmusik jedoch nicht verleugnen. ‚Am Fastnachtssonntage führte — wie der Gothaische Theaterkalender auf das Jahr 1792 berichtet — der Adel auf dem Redoutensaale ein karakteristisches Ballett in altdeutscher Tracht auf. Der Erfinder desselben, Se. Exzellenz, der Herr Graf von Waldstein, dem Komposition des Tanzes und der Musik zur Ehre gereichen, hatte darin auf die Hauptneigungen unserer Urväter zu Krieg, Jagd, Liebe und Zechen Rücksicht genommen.' Wenn hier Waldstein als der Komponist genannt wird, so beruhte das natürlich auf einem Irrtum.

Graf Waldstein, der treue Freund ist es auch, der Beethoven endlich die Tore zur Freiheit der Entwickelung öffnet. Wie er den Genius in Beethoven erkannt hatte, so sah er auch die Notwendigkeit ein, ihm endlich die Wege zu bahnen, auf denen allein eine volle Entfaltung seiner Kräfte möglich war. Auf Waldsteins Verwendung erhält Beethoven vom Kurfürsten einen Urlaub, und zugleich einen Jahresgehalt, um in Wien seine Studien bei Haydn fortsetzen zu können. Mit Haydn war wohl schon, als dieser zwei Jahre vorher, gelegentlich seiner Londoner Reise, in Bonn Aufenthalt nahm, ein Abkommen getroffen worden, daß er den Unterricht Beethovens übernehme. Im November 1792 reiste Beethoven aus der Heimat ab. Er sollte sie nicht wiedersehen. Graf Waldstein entließ ihn mit den denkwürdigen Worten: ‚Sie reisen jetzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.'



Kapitel II · Beethoven in Wien.

Zur Höhe!



Als Beethoven den Boden Oesterreichs betrat, waren die Verhältnisse dieses Landes wenig erfreulich. Am Horizont tauchten düstere Kriegswolken auf, und die innere Lage war durch die Intoleranz und Unfähigkeit der Herrscher die denkbar schlechteste geworden. Die seinerzeit übereilt gegebenen Reformen Josefs II. hatten wohl manches Gute gebracht, jedoch in ihren Folgen überwog das Schlimme. Leopold hatte die beste Absicht, Ordnung zu schaffen, aber immer neu auftauchende Schwierigkeiten ließen ihm keine Zeit die alten Schäden von der Wurzel aus zu beseitigen. Dabei besaß er, wie F. v. Gentz sagt, ein ‚für die Hoffnung wenig empfängliches Gemüt', war langsam im Entschluß und behutsam in der Ausführung. Bereits 1792 starb er. Sein Nachfolger, Franz II., mochte wohl recht guten Willen haben, aber ihm fehlte eine ausreichende Kenntnis der Mittel. Sein unbegrenztes Mißtrauen verleitet ihn dazu, alle wichtigen und unwichtigen Angelegenheiten selbst in die Hand zu nehmen. Die geringfügigsten und die bedeutendsten Sachen wanderten auf seinen Schreibtisch, wo sie mit tausend anderen, trotz der eifrigen Tätigkeit des Monarchen, nicht selten jahrelang ihrer Erledigung harrten.[7])

Wie einen neuen Menschheitsfrühling hatte die ganze gebildete Welt die französische Revolution begrüßt, erwartete sie doch von dieser die praktische Durchführung der Ideen über die Menschenrechte,



Abb. 30

welche seit Loke bis Kant aller Herzen erfüllten. Nur zu bald war die Enttäuschung gefolgt. Wie blutiger Nordlichtschein war es plötzlich von Frankreich her unheildrohend emporgelodert. Mit Entsetzen wenden sich alle Edeldenkenden — Männer wie Klopstock, Schiller, Wieland — von dem grausigen Bilde ab. Erlösung hatten sie von der Revolution gehofft, Erlösung von dem Zwiespalt, der in dem Gegensatz zwischen veralteten, moderigen staatlichen Verhältnissen und der, auf der Basis der Menschenrechte fortgeschrittenen idealen Geisteskultur lag. Statt dessen sahen sie nun eine Saat aufgehen, deren Frucht der blutige Schrecken, die Herrschaft der von wildem Fanatismus getriebenen rohen Kraft werden mußte. Und schon ist die lohende Fackel entzündet und trägt den Kriegsbrand nach außerhalb der Grenzen. Damit beginnt für Oesterreich die Zeit langer und schrecklicher Kriege, die das Land von Jahr zu Jahr in größeres Elend und Not hinabziehen sollten. Nicht einmal lernen sollte Oesterreich von seinem Unglück. ‚Im Gegensatze zu den meisten, besonders den deutschen Staaten, welche während der französischen Revolutionskriege gleichzeitig eine entscheidende Wendung der Verwaltung und Verfassung vollzogen, blieb Oesterreich von den Kriegsereignissen in seinen inneren Zuständen unberührt. Es war die Macht Oesterreichs und nicht das Volk in den Kampf gezogen; jene jubelte über die gewonnenen Siege und klagte über die erlittenen Niederlagen, das Volk trafen diese Wechselfälle nicht; die Siegesfreude wollte der Hof sich nicht durch anstrengende und doch nicht augenfällige Administrationsarbeiten verderben, nach einer Niederlage aber fehlte der Mut, innere Reformen durchzuführen. So ging Oesterreich in seinen politischen und wirtschaftlichen Zuständen aus den langen Kriegen mit beinah unverändertem Gesichte hervor.'[8])

Das krankhafte Mißtrauen, welches Franz Allem und Jedem entgegenbrachte, hatte noch eine besonders üble Folge in geradezu kindischer Furcht vor den Werken der Literatur, eine Furcht, die sich fast zu Haß und Verachtung steigerte und zu den lächerlichsten und zugleich traurigsten Polizeimaßregeln Veranlassung gab. Es ist eine eigene Ironie der Geschichte, daß es gerade die Franzosen sein mußten, die Unterdrücker des Landes, welche nach der Okkupation Wiens (1809) hier Wandel schafften und das Volk aufatmen ließen. Sie erlaubten ihm, rückhaltlos die großen deutschen Dichter in ihrer wahren Gestalt und Form zu genießen, ohne die lächerlichen Verstümmelungen, die deren Werke — falls sie nicht ganz verboten waren — durch die Zensur erfahren hatten. — Nur die Musik hatte unter diesen traurigen Verhältnissen nicht zu leiden, an ihr konnte man nichts Staatsgefährliches entdecken, zumal der Kaiser ein großer Musikschwärmer war und selbst die Geige spielte, von der er sich sogar im Felde nicht trennte. Die Musik blieb für lange das einzige Gebiet, auf dem der Geist frei walten konnte, ohne fürchten zu müssen, durch Polizeimaßregeln geknechtet zu werden. Das Los der Komponisten erschien den Schriftstellern und Dichtern beneidenswert. ‚Den Musikern kann doch die Zensur nichts anhaben. Wenn man wüßte, was Sie bei Ihrer Arbeit denken!' so konnte noch viele Jahre später Grillparzer zu Beethoven sagen. — Die große Liebe zur Musik war den Wienern von jeher gleichsam angeboren, sie war ihnen — vom Kaiser bis zum schlichtesten Volksmann — Lebensbedürfnis. Das war schon so — wie die Ueberlieferungen berichten —, als noch die römischen Legionen an den Ufern der Donau ihre Adler zeigten, das blieb so, als nach ihnen fromme Mönche die Messe sangen; und ob Stürme durchs Land brausten, ob Not und Elend darüberzog, das Lied verstummte nicht. Mit dem Schwerterklang vereinigt es sich, Begeisterung tragend, in der Schlacht auf dem Marchfeld. Niemals aber hat der Born der Lieder reicher in Wien gesprudelt, als zur Zeit der Minnesänger. Reinmar von Hagenau, Walter von der Vogelweide, der volkstümliche Neidhard und selbst Tannhäuser haben ein Füllhorn von Liedern über dieses Land ausgeschüttet. Und all die lustigen Singvögel der Landstraße, die Spielleute, die Vaganten und Schnorranten und all das Musikantenpack, wie haben sie Wien mit ihrem lustigen Klingen und Singen bestrickt, wie wurde gesungen und gesprungen! Und

wie es damals war, so ist es geblieben, selbst als die ernsten Niederländer in Wien einzogen mit ihrer so unwienerischen Kunst; so ist es geblieben als die Neuzeit das Mittelalter vertrieb, so bis auf den heutigen Tag.[9]) Die leichte, heitere Lebensauffassung, der naiv sinnliche Karakter des Volkes, leicht entzündbares Temperament und vor allem offene Herzensfröhlichkeit waren die natürlichen Triebfedern dieses Musiksinnes. Wenn dieser Sinn aber auch im allgemeinen beim Volke einer entsprechend leichten und fröhlichen Musik hinneigte, so gab es doch Gebildete genug, denen die Kunst mehr als bloßes Spiel war und die, von der hohen Würde und sittlichen Bedeutung derselben durchdrungen, befähigt waren, die in Beethoven sich vollziehende Vertiefung und Verinnerlichung in sich mitzuerleben. Eine Reihe derartiger, geistig hochgebildeter Männer hatte vor allem der Wiener Adel aufzuweisen.

Während der Jahrhunderte langen Weltmachtstellung waren Adelige aus allen Ländern nach Wien gekommen, hatten sich dort angesiedelt, und nach und nach Sitten und Gewohnheiten der neuen Heimat angenommen. Da der Adel einerseits über ungeheure Reichtümer verfügte, anderseits aber auch seinen Stolz darein setzte die Höhen geistiger Bildung zu erklimmen, so war es natürlich, daß er bald in allen Verhältnissen, in der Staatsverwaltung, dem Heere und der Geistlichkeit eine führende Rolle spielte; am meisten aber machte er sich die Förderung der Künste, besonders der Musik und des Theaters zur Aufgabe. ‚Geistreiche, witzige und geniale Köpfe waren in den Palästen des Adels nicht selten; französischer Esprit — sagt ein neuerer Schriftsteller[10]) — spanische Glut, italienische Grazie, slavische Weichheit, ungarische Ursprünglichkeit und Ungebundenheit verschmelzen mit dem süddeutschen Künstlertemperament zur Wiener Gemütlichkeit und Leichtlebigkeit.‘ Und Karl August, Goethes Freund und Großherzog schreibt an diesen: ‚Es ist unglaublich, was für Schätze in allen Teilen der Wissenschaft und Künste aufgespeichert sind, und wie viele bedeutende Menschen man hier antrifft, denen es ernst um ihre Gegenstände ist; die Erzherzöge sind an der Spitze dieses Haufens. Nur fehlt es an dem Bindeknoten und an den Mitteln zur leichten Publizität. Der Mangel an guten Buchhändlern ist eine der Hauptursachen dieses fehlenden, und das Bedürfnis, viel in weiblicher Gesellschaft seine Abende hinzubringen.‘ Mit zahlreichen dieser vornehmen Familien trat Beethoven in freundschaftliche Beziehungen. Ich will versuchen, wenigstens ein paar der bedeutendsten Männer dieses Kreises näher zu schildern. Als den ersten nenne ich den Fürsten Anton Isidor Lobkowitz (geb. 16. Dezember 1773 zu Madrid, gest. am 12. Juni 1819.[11]) Die Pflege der Kunst war in seinem Hause Tradition und Erbteil, wird doch schon im 16. Jahrhundert ein Lobkowitz als vortrefflicher Sänger erwähnt. Niemand aber nahm es damit ernster als Fürst Anton, der Freund Beethovens. Reichardt nennt sein Haus ‚die wahre Akademie und Residenz der Musik.‘ Der Fürst war in Musik schier unersättlich; die Räume seines Palastes standen stets für die Kunst zur Verfügung. Dabei unterhielt er, wie ein französischer Tourist berichtet, eine Gesangskapelle, die mit der kaiserlichen den Wettstreit hätte wagen können und ein vollbesetztes Orchester, das einem Beethoven genügte, um damit seine Werke vor der Veröffentlichung zu spielen. Bei seiner Kunstbegeisterung war der Fürst als Mensch von höchstem Edelmut und werktätiger Menschenliebe, dabei von vielseitigsten Interessen, die sich in hohem Grade den Wissenschaften zuwandten, kurz ein Mann von seltener Geistes- und Herzensbildung, eine in sich ausgeglichene, harmonische Natur. Eine nicht minder glänzende Erscheinung ist der Fürst Karl Lichnowsky (1758—1814). An fürstlicher Freigebigkeit, wo es sich um geistige Interessen handelt, wetteifert er mit Lobkowitz. Wie dieser, war er auch selbst ein tüchtiger Dilettant. Zu Mozart stand er in engster freundschaftlicher Beziehung. Sein ganz ausgezeichnetes Streichquartett, mit dem er jeden Freitag eine Matinee gab, ist durch Beethoven berühmt geworden. Auch Goethe würdigte den Fürsten seiner Freundschaft und letzterer dürfte es gewesen sein, der den großen Dichter zuerst auf Beethoven aufmerksam gemacht hat. In seinen Briefen an Goethe erscheint der Fürst als

ein Mann von hoher Geistesbildung, in der neuen Literatur wohl bewandert, dabei von liebenswürdigem Karakter, ein echter Wiener. In der Pflege der Kammermusik wetteifert mit ihm Fürst Rasumowski (geb. 1752). Obgleich Russe von Geburt und lange in russischen Diensten, spielt Rasumowski doch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Wien eine bedeutende Rolle und gewinnt mächtigen Einfluß auf das musikalische Leben. Nach ereignisvoller, bewegter Jugend wurde er russischer Gesandter in Wien; 1809 dieses Postens entsetzt, lebte er seitdem als Privatmann. Die Mitglieder seines Quartetts, Schuppanzigh, Sina, Weiß und J. Linke standen mit lebenslänglichem Gehalt in seinem Dienste. Welche Rolle dieses Quartett in Beethovens Leben spielt, ist bekannt. Noch eine Reihe erlauchter Namen werden uns im Laufe unserer Darstellung begegnen, wie der des Grafen Kinsky, des Barons van Swieten, vor allem aber der des edlen, kunstsinnigen Erzherzogs Rudolf, Beethovens Schüler.

Unserm Bilde würde ein wesentlicher Zug fehlen, wollten wir nicht auch der Frauen wenigstens kurz gedenken. Eine ganze Reihe durch Geist und Schönheit ausgezeichneter Frauen begegnen uns in der vornehmen Wiener Gesellschaft, an der Spitze die Kaiserin selbst, die Goethe als eine außergewöhnliche Frau schildert, heiter, geistreich, anmutig und verbindlich, ‚und dabei kann man sagen, daß sie sich immer von neuen Seiten zeigt und jedermann in Verwunderung setzt.' So erscheint auch die Fürstin Lobkowitz als eine hochgebildete, für die Kunst begeisterte Frau von tiefster Herzensbildung. Viele der edelsten Frauenerscheinungen werden uns in Beethovens Leben noch begegnen. Höchstes Glück hat er von ihnen erfahren, aber mehr noch bitterstes Weh.

Als Beethoven in Wien ankam, stand dieses fast ausschließlich unter der Herrschaft des Klassizismus, der hier viel länger regierte als in Deutschland. Die Weltanschauung der Gebildeten war getragen von den Ideen Kants, in der Dichtkunst aber begann bereits Goethe, eine allgemeine unbegrenzte Verehrung zu genießen. Wohl versuchen auch hier bereits die Romantiker Boden zu gewinnen und Bresche zu legen in das feste Bollwerk der herrschenden Geistesströmung, aber mit nur geringem Erfolge. Man erkennt das am besten daraus, wenn man sieht, wie noch Grillparzer, Oesterreichs genialster Dichter, vollständig unter dem Banne des Klassizismus steht. Seine Stoffe sind fast alle dem klassischen Altertum entnommen und seine Anschauungen über Wesen und Technik des Dramas fußen auf den Grundgesetzen der Griechen. Nach seinem eigenen Zeugnis erkennt er beim Anschauen der Werke Thorwaldsens, der himmlischen Unschuld des Ganymed, der unbändigen Kraftfülle des Herkules und in der wunderbaren Formenschönheit des Alexanderzuges das Ideal, welches ihm in seiner Kunst vorschwebt. Und selbst wenn der Stoff, der Inhalt oder manche Details einzelner seiner Dramen, wie der Jüdin von Toledo, stark ins Gebiet des Romantischen hereinragen, in Durchführung und Gestaltung sucht er sie stets den klassischen Gesetzen gemäß zu bilden. Hierin gleicht er Beethoven. Aber auch die größte Zahl der kleineren Dichter und Schriftsteller stand völlig auf dem Boden des Klassizismus und nahm es ernst mit der an sie gestellten Aufgabe.

Während Wissenschaft und Poesie um diese Zeit in Oesterreich, dank der Zensur und der schlechten Schulbildung des Volkes ein Vorrecht der höheren Kreise bilden, dringt die Musik in alle Schichten. Zwar deckte den Meister, der den Wienern so recht aus dem Herzen geschrieben, den Liebling der Grazien, Mozart, bereits die kühle Erde, als Beethoven die Stadt betrat, die von da an seine Heimat werden sollte; Haydn lebte noch und stand in Zenith seines Ruhmes. Er hatte es in seiner rührenden Bescheidenheit nicht verschmäht, die Errungenschaften des jüngeren Meisters sich anzueignen und so wetteifern seine Werke seit Mozarts Einfluß an edler klassischer Form mit dessen Werken.

Zu Haydn kam nun Beethoven in die Lehre. Aus Haydns Händen sollte er Mozarts Geist durch ununterbrochenen Fleiß erhalten. Haydn nahm ihn liebevoll auf. Beethoven begann den Unterricht mit den besten Vorsätzen und mit einem Fleiß und Eifer, vor allem mit einer Selbst-

verleugnung, die man dem Stürmer und Dränger kaum zugetraut hätte. Trotz allem hatte der alte Haydn wohl oft genug seine Mühe und Not, das unbändige Temperament des jungen Himmelstürmers zu zügeln. Sicher aber war er mit den Fortschritten des Schülers zufrieden; leider aber galt dieses nicht umgekehrt. Der alte vielbeschäftigte Meister mag es bei der Korrektur wirklich oft nicht allzu genau genommen und hier und da einen Fehler übersehen haben. Beethoven begann mißtrauisch zu werden und grollte dem Lehrer; heimlich legte er seine Arbeiten Schenk, dem Komponisten des Dorfbarbier vor. Von systematischer Gründlichkeit aber wurde der Unterricht erst, als Beethoven, wahrscheinlich von Haydn selbst empfohlen, Schüler des berühmten Kontrapunktlehrers Albrechtsberger wurde. Hier ward ihm endlich Gelegenheit das, was er als Mangel fühlte, gründlich zu erlernen: die Kunst der freien selbständigen Stimmführung des strengen polyphonen Stils. Beethoven hat dieses Studium mit eisernem ernsten Willen betrieben, und die, für ein Genie wie das seinige gewiß trockene Materie beherrschen gelernt, wie wenig andere. Auch Albrechtsberger erlebte nach seiner eigenen Aussage ‚wahre Freude' an seinem Schüler.

Wichtig war ferner für Beethoven der Verkehr mit Salieri und die Unterweisung, welche er von demselben empfing. Nicht nur, daß er von ihm in Bezug auf die Behandlung der Singstimme und ihre Sanglichkeit vieles erlernen konnte und erlernt hat, Salieri war auch ein Mann von durchaus gesunden und geläuterten, zum Teil sogar fortschrittlichen Grundsätzen in der Kunst. Frimmel erwähnt ein Autograph Beethovens, aus dem hervorgeht, daß seine Studien sich bis auf die genaue Kenntnis des Stimmenmechanismus der Register erstreckte. Man hat Beethoven häufig vorgeworfen er habe unsanglich geschrieben und die Stimmen nicht zu behandeln gewußt. Sehr mit Unrecht! Ja, wenn man unter Sanglichkeit den glatten, öligen bel canto-Stil der Italiener versteht, so mag der Vorwurf wohl gelten. Aber Beethovens mächtige Gedankenwelt führte naturgemäß zu neuen Ausdrucksmitteln, die er dann bis zu den äußersten Grenzen auszunutzen strebt. So ist auch die Art, wie er die menschliche Stimme behandelt, die notwendige Folge seines Stils, und in ihrer Art von höchster Originalität und Wirkung. Daß er den Stimmen Aufgaben von größter Schwierigkeit stellt, ist richtig, daß er aber nichts Unmögliches verlangt, wird jeder, der die Werke aus der Praxis kennt, bezeugen müssen.



Abb. 31 · Josef Haydn · Nach dem Stiche von Joh. Ernst Mansfeld, 1738—1796

Drei Jahre, bis 1795 hatten die ernsten Studien gedauert, da erscheinen, gewissermaßen als das Resultat strengster Selbstzucht, die drei Trios für Violine, Violoncello und Klavier, op. 1, als der Anfang jener großen Reihe unsterblicher Werke Beethovens, die für uns den Inbegriff des Höchsten in der Kunst bilden. Er bezeichnet sie als op. 1 und weist ihnen damit den Werken der Bonner Zeit gegenüber ihre Stellung an, als die ersten, welche er seiner würdig erachtet. Mit einem Schlage erscheint er in diesen Trios als der fertige Meister, der das, was er sagen will, in seiner eigenen Sprache auszudrücken vermag. Die Veröffentlichung verdankte er aber nicht dem Vertrauen des

Verlegers (Artaria), sondern der Hochherzigkeit des Fürsten Lichnowsky, der sogar heimlich durch den Verleger Beethoven ein Honorar zukommen ließ. Unter den Subskribenten, welche sich zum Ankauf von Exemplaren verpflichtet hatten, finden wir bereits eine Reihe Namen, welche durch Beethovens Freundschaft unvergessen geblieben sind, wie den Grafen Appony, den Fürsten Esterházy u. a; zugleich ein Zeichen dafür, daß Beethoven bereits bei diesen verkehrte und von ihnen in seiner Bedeutung erkannt und geschätzt wurde. Zwar gründete sich diese Wertschätzung auch hier anfangs mehr auf Beethovens pianistische Leistungen, wie man auch in Bonn den Komponisten erst in zweiter Linie gelten ließ. Beethovens Klavierspiel war in der Tat so, daß es ihn in Wien sofort in die erste Linie stellte. Das große Interesse, welches Beethovens hohe Freunde am Erscheinen seines op. 1 nehmen, zeigt uns, daß man auch bereits auf den Komponisten die größten Hoffnungen setzte und das Höchste von ihm erwartete. Schneller als man wohl dachte, sollten sich diese Hoffnungen erfüllen. Fast ohne Unterbrechung folgt den Trios ein Meisterwerk nach dem andern, eines immer größer und erhabener als das andere. Bereits 1796 erschienen die drei Klaviersonaten op. 2. Daß Beethoven die zweite und dritte seinem Lehrer Haydn gewidmet, zeigt, daß die Verstimmung, von der wir sprachen, in Beethoven längst überwunden war und dem Gefühl aufrichtiger Verehrung von neuem Platz gemacht hatte. Auch das Klavierkonzert in C-Dur war schon 1795 fertig. Mit ihm trat Beethoven zum ersten Male vor die allgemeine Oeffentlichkeit, und zwar in einer ‚großen musikalischen Akademie, zum Besten der Witwen und Waisen der Wiener Tonkünstlergesellschaft.' Das war im März; im November spielte er das Konzert zum zweiten Male in einer von Haydn gegebenen Akademie, der beste Beweis für die Anziehungskraft, die sowohl der Pianist, wie nun auch der Komponist Beethoven auf das Wiener Publikum ausübte. Die großen Erfolge dieser Konzerte mochten mitwirken, daß Beethoven sich zu einer Ausnutzung derselben in Gestalt einer Konzertreise entschloß. Diese kam 1796 zustande und führte den Meister über Prag, und Nürnberg nach Berlin. Neben den angesehensten Fachmusikern wie Zelter, Fasch u. a., lernte er in Berlin auch den Prinzen Louis Ferdinand kennen und als einen wirklich tüchtigen Musiker schätzen. Vor dem König spielte Beethoven zweimal und erhielt von ihm eine kostbare mit Dukaten gefüllte Dose zum Geschenk, — ‚wie sie die Gesandten erhielten', erzählte er später oft mit gewissem Stolz. — Dem Könige widmete er die beiden Sonaten für Violoncello und Klavier op. 5, die er ihm auch mit dem Cellist Duport vorgespielt hatte.

Abb. 32 · G. Albrechtsberger

In bester Stimmung kehrte Beethoven nach Wien zurück, das Herz voll von neuen Plänen und Werken. Seine äußeren Ver-

hältnisse gestalten sich immer besser, Ruhm und Ehre wachsen; sein Leben scheint sich zu einem recht glücklichen entwickeln zu wollen. Doch da klingt plötzlich in die sonnige Freude ein tieftrauriger Klang. Der lichte Sonnenschein, der über die Werke dieser Zeit ausgebreitet, schwindet und weicht der Nacht; das Largo der D-Dur-Sonate op. 10, Nr. 3, diese schwermütige gewaltige Elegie, erzählt uns davon. Und in diesem Dunkel vernehmen wir des Schicksals drohenden Schritt, das uns im Geiste das Martyrium schauen läßt, welches dem Meister von nun an bestimmt ist. Nur aus Leiden konnte die Herrlichkeit Beethovenscher Kunst erstehen. Und der Leidensweg beginnt. Erst wie böse Ahnung, bald aber bestimmter tritt das Gespenst des Gehörleidens, anfangs mehr schattenhaft vorbeihuschend, vor seinen Geist und erfüllt seine Seele mit unheimlicher Angst. Sein Inneres bäumt sich auf gegen diese Erkenntnis; es kann, es darf nicht sein, er will glücklich werden, er will gegen das Schicksal kämpfen, ihm ‚in den Rachen greifen' und es überwinden! Die Sonate pathétique zeigt uns diesen Titanenkampf um das Glück, um den Frieden seiner Seele zum erstenmal in seiner ganzen Größe; in ihr ringt er sich los von den düstern Schatten, als Sieger schreitet er aus dem Kampfe; sie bildet die erste Station auf Beethovens Leidensweg. Von Neuem zieht verklärender Sonnenschein in sein Herz, uns besonders aus dem frühlingsglänzenden Septett wonnevoll entgegenlachend. Aber der böse Geist läßt sich nicht mehr ganz bannen. Immer häufiger überfallen den Meister die düstern Ahnungen seines Geschicks. Dann erfaßt ihn wohl trübe, traurige Melancholie, die wie Todesahnung aus seiner Musik klingt und ihn zwingt an Stelle des verklärenden Adagio den Trauermarsch zu setzen, wie in der As-Dur-Sonate op. 26.

In diese Zeit (1800/1801) fällt auch die Komposition der sechs ersten Streichquartette op. 18, und der ersten Symphonie op. 21. Wie seinerzeit mit den drei Trios und den ersten Sonaten für Klavier, so zeigt sich Beethoven in diesen Quartetten und ebenso in der ersten Symphonie sofort als Beherrscher dieser Formen, nirgends suchend und tastend, nirgends mit dem Ausdruck ringend. So erscheint die erste Symphonie gleich als ein Meisterwerk, das zwar an die Werke seiner Vorgänger anknüpft, aber voller Eigenart vorwärts schaut, geboren in Stunden glücklicher Erhebung. Von demselben Geiste durchweht ist auch die zweite Symphonie in D-Dur mit ihrem überirdisch schönen Larghetto. Vollendet wurde sie im Jahre 1802 in Heiligenstadt, aber die Komposition insbesondere des Larghetto fällt um zwei Jahre früher, in die Zeit der Komposition des Septetts und der Prometheusmusik.

Alle diese Werke lassen sich ihrem Wesen nach leicht in zwei Klassen teilen. In der einen herrscht noch die Freude am Spiel, der Spieltrieb vor. Die Werke dieser Art neigen der Empfindungsweise Mozarts zu, die sie allerdings oft bis über die Grenze steigern. Hierhin gehören u. A. die Sonaten in A- und C-Dur op. 2, Haydn, dem Meister mit dem Kinderherzen gewidmet, die Sonaten in F- und G-Dur op. 10, die Pastoralsonate und das Septett, hierzu gehören auch die beiden ersten Symphonien. Diesen gegenüber stellen die Werke der anderen Klasse in erhöhter Subjektivität des Meisters Ringen über sich hinaus, nach dem Unendlichen dar, wie die Sonate pathétique, die in Cis-Moll, das Klavier-Konzert in C-Moll. In ihnen liegt in erster Linie die fortschrittliche Tendenz in Beethovens Schaffen ausgeprägt.

Wir nannten bereits die pathetische Sonate als einen Merkstein in des Meisters Entwickelung. In ein neues Stadium der Vertiefung führen uns die beiden Sonaten op. 31, Nr. 2 und 3, besonders die erstere in D-Moll. In den Stunden des Leidens hat er sie empfangen und geboren, in einer Zeit, wo sein körperlicher Zustand ihn mit immer größerer und bangerer Sorge erfüllte. Das Gehörleiden hatte bedenklich zugenommen, dazu gesellten sich noch andere körperliche Zustände, die ihn quälten und der Verzweiflung nahe brachten. Im Sommer 1802 suchte er Heilung im Bade Heiligenstadt. Dort, in der Einsamkeit war es, wo ihn die Hoffnung verließ, wo ihn des Lebens Not und Schmerz überwältigten, und die Bangigkeit der Vereinsamung seine Seele mit Todesangst erfüllte. Da war es, wo von seinem

todwunden Herzen sich jener herzzerreißende Aufschrei losrang, dessen Jammer uns heute noch das Herz erzittern läßt, wenn er uns aus den Worten des Heiligenstädter Testaments,[12]) das Beethoven in banger Todesahnung an seine Brüder richtete, entgegenschallt. Das, durch Krankheit und Einsamkeit bis zum äußersten gesteigerte Gefühl menschlicher Begrenztheit und Schwäche war es, welches den zum Göttlichen mit Allgewalt ringenden Künstler dadurch hinabdrückte, daß es ihn die Grenze seiner Menschheit fühlen ließ. Aus derselben Quelle kommt ihm aber auch wieder die Erhebung. ‚Wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was ich bin, und was ist der, den man den Größten nennt, und doch ist wieder hierin das Göttliche im Menschen . . .'[13])!

Aber nicht nur das Leiden, auch die Liebe half dazu, Beethoven zum Helden zu schmieden. ‚Die Liebe', sagt einmal Schiller, ‚kann den Menschen weder raten, noch selbst eine Arbeit für ihn tuen, aber zum Helden kann sie ihn erziehen, zu Taten kann sie ihn rufen, und zu allem, was er sein soll, ihn mit Stärke rüsten.'

Wer war jenes herrliche, einzige Wesen, zu dem Beethoven in seliger Liebe emporschaute, von dessen Liebe er Glück und Frieden erträumte, jene ‚unsterbliche Geliebte', an die Beethoven Briefe voll tiefster Herzensinbrust richtete? — Wir wissen es nicht, wir können nicht einmal das Jahr sicher bestimmen, aus denen jene überquellenden Herzensergüsse stammen. Lange galt die junge Gräfin Giulietta Guicciardi dafür, dieselbe, der er die bedeutungsvolle Sonate in Cis-Moll gewidmet. Thayer will in der schönen Komtesse Therese Brunsvick, zu der Beethoven später eine tiefe Neigung im Herzen trug, die unsterbliche Geliebte erkennen. Mit viel größerer Wahrscheinlichkeit nennt Frimmel die Sängerin Magdalena Willmann. Diese war sehr jung von Bonn nach Wien gekommen; es ist bekannt, daß Beethoven zu ihr eine so tiefe Liebe faßte, daß er ihr einen Heiratsantrag machte. Doch genug, wir können hier nur vermuten! Ob es einmal gelingen wird, das Dunkel, welches über dieser Liebe schwebt, zu lichten, ist schwer zu sagen. Nur das erkennen wir aus Beethovens Briefen, daß er mit der Allgewalt seiner großen Seele geliebt hat. Den tiefen Schmerz aber, daß er entsagen mußte, den vertraut er nur seiner Kunst an, und bannt ihn in seine Werke. Entsagen! Wie ein unbittliches Schicksal schwebt es über Beethovens Liebesleben. Aber immer von neuem wächst in seinem Herzen die



Abb. 33 · Ansicht von Heiligenstadt

tiefste Sehnsucht nach der großen beglückenden Liebe, und diese Sehnsucht ist es, welche in ihrem Drange das gewaltige Ringen in des Meisters Seele steigert und verklärt. Denn nicht die erfüllte Liebe, sondern die Sehnsucht nach der Erfüllung, nach einem Ideal höchster, edelster und seelenvollster Schönheit, ist es, welche große Werke schafft.

Die Macht des Schicksals, die gewöhnliche Menschen vernichtet, den Starken erhebt sie und stählt ihn zu neuen Kämpfen. Mit der Gefahr wächst der Mut des Helden. Und als Held geht Beethoven aus diesen Kämpfen der Seele hervor. Die Eroica, seine Heldensymphonie beweist es.

Die französische Revolution hatte nicht die Befreiung von der Unnatur gebracht und die Sehnsucht nach Freiheit und Menschenwürde nicht erfüllt; was blieb übrig, als stumme Resignation. Da war plötzlich Napoleons Stern aufgegangen; heller und glänzender strahlte sein Licht von Tag zu Tag. Er war an die Spitze Frankreichs getreten, als Konsul, als Erster unter Gleichen und sein Programm versprach die Erfüllung all der Hoffnungen und Wünsche, die man von der Revolution gehegt hatte. Die unerhörten Erfolge auf dem Schlachtfelde, vor allem die Art, wie er die innern Verhältnisse mit sicherer schneller Hand im Sinne der Ideen der Zeit ordnete, erhöhte seinen Glanz derart, daß sich seine Person immer mehr von seiner Umgebung abhob und zum strahlenden Mittelpunkt nicht nur Frankreichs, sondern der ganzen zivilisierten Welt wurde. Ja, das war der Held, der die Sehnsucht der Zeit erfüllen konnte, er war es, den Schiller vorahnend in seinem Wallenstein als Vorkämpfer einer neuen freien Zeit hinstellte, den Goethe in seinem Götz sehnend erschaute. Jetzt schien die Zeit gekommen, wo natürliche mannhafte, edle Tüchtigkeit triumphieren sollte. Das empfand niemand tiefer als Beethoven. Platos ‚Republik,‘ die er, wie Schindler erzählt, durch und durch kannte, und nach deren Ideen er alle Verfassungen der Welt musterte und eingerichtet sehen wollte, hatte seinen Freiheitsgedanken feste Gestalt gegeben; von Napoleon erwartete er die Verwirklichung seiner Ideen. In dieser Hoffnung jubelt seine glühende Seele auf in stolzer Begeisterung und in Tönen bricht es hervor, so mächtig und gewaltig, so freiheitsdurstig und siegesgewiß, so leidenschaftlich und erhaben, wie der Geist selbst, der diese große Zeit beherrscht. ‚Eroica‘, Heldensymphonie soll das Werk heißen, und eine Huldigung soll sie sein dem Helden, der alle Hoffnungen verkörperte, dem Consul Buonaparte. 1801 begannen die Ideen in Beethoven Gestalt anzunehmen, 1804 war das Werk vollendet, in demselben Jahre in dem Schiller in seiner Braut von Messina,



Abb. 34 · Gräfin Therese Brunsvick

diesem *Drama mit Chören*, eine neue aesthetische Epoche einleitet, in dem Goethes gigantischer *Faust* seine letzte Vollendung erhält. [14]).

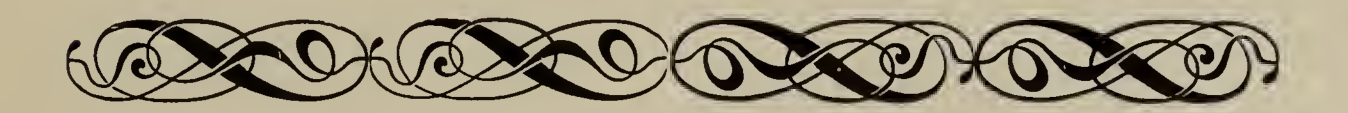
Zu mächtigen Dimensionen ist der erste Satz der Heldensymphonie angewachsen, und die Fülle der Gedanken ist so überwältigend, daß sie die Form oft zu sprengen scheinen. Jede Note aber ruft es uns zu, das gewaltige Losungswort ‚*Freiheit*'. Doch was soll nach dem mächtigen, stolzen Ringen des ersten Satzes nun plötzlich der düstere *Trauermarsch* mit seinen erschütternden Klängen? Ahnte Beethoven bereits in seinem Geiste, wie sein Held selbst zum Verräter seiner Ideale werden sollte! Wohl kaum. Der Grund dürfte ein anderer sein; *Schiller* mag uns die Frage beantworten. Dort wo er von der elegischen Dichtkunst handelt, teilt er diese ein, in die eigentliche *Elegie* und in die *Idylle*. Der *elegische* Dichter sucht nach ihm die Natur, aber als eine *Idee* in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas Dagewesenes und nun Verlorenes beweint. Die Begrenztheit seiner Natur läßt ihn die des Ideals in seiner Unendlichkeit nicht erreichen. Darin liegt die erschütternde Tragik des Menschenschicksals. ‚Du gleichst dem Geist, den du begreifst!' Dieses Donnerwort, welches Faust entgegendröhnt, gerade da, wo er das Menschliche in sich überwunden zu haben wähnt, es kettet uns alle an die Erde. In diesem Sinne erscheint mir der Trauermarsch als eine gewaltige *Elegie*, als *das ewige hohe Lied der Trauer über Menschenlos und Menschenschicksal*. Der Elegie entgegengesetzt feiert die *Idylle* die Erreichung und Erfüllung des Ideals. Sie führt den Menschen, ‚der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach *Elysium*.' Der Begriff der Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten Sittlichkeit hinaufgeläuterten Natur, kurz es ist kein anderer, als *das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet*. Aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale schwindet. Die Ruhe der Vollendung beherrscht sie, die selige Ruhe der Götter. ‚Das Gemüt muß befriedigt werden, aber ohne, daß das Streben darum aufhöre.'

Abb. 35 · Beethoven · Von Bourdelle (noch unvollendet)

Hettner erzählt, daß Schiller sein philosophierendes Gedicht ‚*vom Reich der Schatten*' zu einem Idyllion der Vermählung des, in die Heiterkeit des Olymp erhobenen Herakles mit Hebe fortführen wollte. In demselben Sinne verfährt Beethoven hier, indem er dem Trauermarsch, der düstern Elegie aus dem Reiche der Schatten, in dem *Scherzo ein Idyll* entgegenstellt, das die ganzen Wonnen Ely-

siums in sich birgt. Wir sind zur Natur zurückgekehrt, aber zu einer veredelten. Wir sind nicht wieder Kinder geworden, aber wir haben die Naivetät des Kindes in erhöhtem Sinne uns erkämpft. Auf diesem ‚idealischen' Standpunkt, wie ihn Schiller nennt, hebt das Finale der Symphonie an. Das Prinzip des Ringens fällt fort. Alles bezieht sich hier auf sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit, auf die Wahrheit und leibliche Gegenwart des darzustellenden Gegensatzes.

Nun aber, da das Werk vollendet war, geschah das Unerhörte. Er, dem es zugedacht, Buonaparte, setzte sich die Kaiserkrone aufs Haupt. Wie ein Donnerschlag traf Beethoven diese Nachricht. In glühendem Zorne reißt er das Titelblatt mit der Widmung von der Partitur und tritt es mit Füßen. ‚Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz fröhnen; er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden.'



Kapitel III · Die Eigenart des Beethovenschen Kunstwerkes



Wenden wir uns nun der Betrachtung der Eigenart in Beethovens Werken zu. Wir werden diese am besten verstehen lernen, wenn wir die Werke Beethovens mit denen seiner großen Vorgänger vergleichen, an die er in seiner Entwickelung anknüpft, und sie nach den Ideen sowie der von diesen bewirkten Entwickelung der Form (im weitesten Sinne) abwägend betrachten.

Ich glaube Hettner ist der erste gewesen, der auf die überraschende Tatsache hinweist, daß der Gegensatz zwischen Naivem und Sentimentalischem, wie ihn Schiller in seiner genialen Abhandlung ‚über naive und sentimentalische Dichtung' darlegt, — ein Gegensatz, der bekanntlich sich in Schiller und Goethe scharf ausprägt, — auf Mozart und Beethoven in noch höherem Sinne paßt. ‚Wie in Goethe (sagt Hettner), so ist auch in Mozart zuversichtliche, gesunde Sinnlichkeit, warme ungeteilte Hingabe an Leben und Wirklichkeit, liebevoll heitere Verklärung des reinen und schönen Menschendaseins. Mozart ist der unvergleichliche Meister des Wohllauts, der Eurythmie, der flüssigsten Harmonik. Und wie in Schiller, so ist auch in Beethoven, und zwar in diesem noch gewaltiger und formenschöpferischer, die Poesie tief ringender Innerlichkeit, die in dämonischem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaseins weit hinausreicht und daher, um mit Schiller zu sprechen, nicht mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung, sondern durch die Kunst des Unendlichen.'[1]) — Naiv ist nach Schiller, was reine und ganze Natur ist, es bildet den Gegensatz zu dem Verkünstelten, zur Unnatur. Naiv ist das Kind, naiv muß aber jedes Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivetät macht es zum Genie, und was es im Intellektuellen und Aesthetischen ist, kann es im Moralischen nicht leugnen. Die verwickeltsten Aufgaben muß das Genie mit anspruchsloser Simplizität und Leichtigkeit lösen. Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen, aber seine Einfälle sind Eingebungen Gottes, seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen. Eine solche geniale Naivetät bildete das Wesen des Griechen, die Natur scheint mehr seinen Verstand und seine Wißbegierde als sein moralisches Gefühl zu interessieren, er hängt nicht mit Innigkeit, mit Empfindsamkeit, mit süßer Wehmut an ihr.

Aus der naiven Denkart fließt notwendigerweise auch ein naiver Ausdruck, sowohl in Worten als Bewegungen, er ist der wichtigste Bestandteil der Grazie.

Abb. 36 · Beethoven-Denkmal in Bonn

Mit dieser naiven Anmut drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus; es sind Göttersprüche aus dem Munde eines Kindes! Schärfer und bestimmter, dabei inniger und schöner läßt sich Mozarts unsterbliche Kunst nicht karakterisieren, als es dieser Ausdruck Schillers tut.

Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben beides verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur, eine Sehnsucht nach ihrer Glückseligkeit, eine Sehnsucht nach ihrer Vollkommenheit. So wie nach und nach die Natur anfing, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das handelnde und empfindende Subjekt zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichterwelt als Ideen und als Gegenstand aufgehen. Während der naive Dichter uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart rührt, vollbringt dies der sentimentalische Dichter durch Ideen. Dieser hat es immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen zu tun mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee, als dem Unendlichen; das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser Quelle zeugen.

Beethoven ist im höchsten Sinne eine solche sentimentalische Natur. Nirgends spricht sich titanenhaftes Ringen

nach dem Unendlichen so mächtig und gewaltig aus, als in seinen Werken. Sein ganzes Wesen ist erfüllt von dieser erhabenen Idee der Freiheit und Menschenwürde. Wie Meeresrauschen klingt es aus seiner Musik heraus und reißt uns mit sich fort, ohne Unterlaß der Höhe zu, über uns hinaus in göttliche Fernen. Die Herrlichkeit der Idee hat ihn ganz erfüllt und seine Seele mächtig schwingen machen vor Hochgefühl und erhabener Wonne. Mit Urgewalt zwingt es ihn, diese Bewegung in Töne umzusetzen. — Nach unsern Auseinandersetzungen über naive und sentimentalische Kunst werden wir es auch ohne weiteres verstehen, wenn Goethe die Komposition seiner Gedichte durch Männer wie Zelter, Reichardt u. a. der Vertonung durch einen Beethoven vorzog. Der durchaus naive Dichter empfand die Verbindung seines Gedichtes mit einer sentimentalischen Musik als unnatürlich. Ein Widerspruch ist auch tatsächlich vorhanden. Wir empfinden ihn deshalb nicht, weil wir das Gedicht aus seiner naiven Objektivität herausstellen und seinen Stimmungsgehalt reflektierend auf uns beziehen und es so gewissermaßen zu einem sentimentalischen umformen. Wenn wir z. B. Beethovens wunderbar tiefes Mignon-Lied: ‚Kennst du das Land' hören, so wissen wir sehr wohl, daß eine Mignon schwerlich solche Töne anschlagen würde, wir sehen aber von der Person gänzlich ab und verallgemeinern die Grundstimmung der Sehnsucht. Indem wir sie auf uns beziehen, empfinden wir sie als eigene, vertiefte, und in dieser Auffassung erkennen wir sie als genau übereinstimmend mit der Musik Beethovens. Ja, wir verlangen heute eine solche Auffassung, und in demselben Maße mehr, als wir uns selbst von der Naivetät in Leben und Kunst entfernt haben. Letzteres war aber bei Goethe nicht der Fall, und so dürfen wir auch

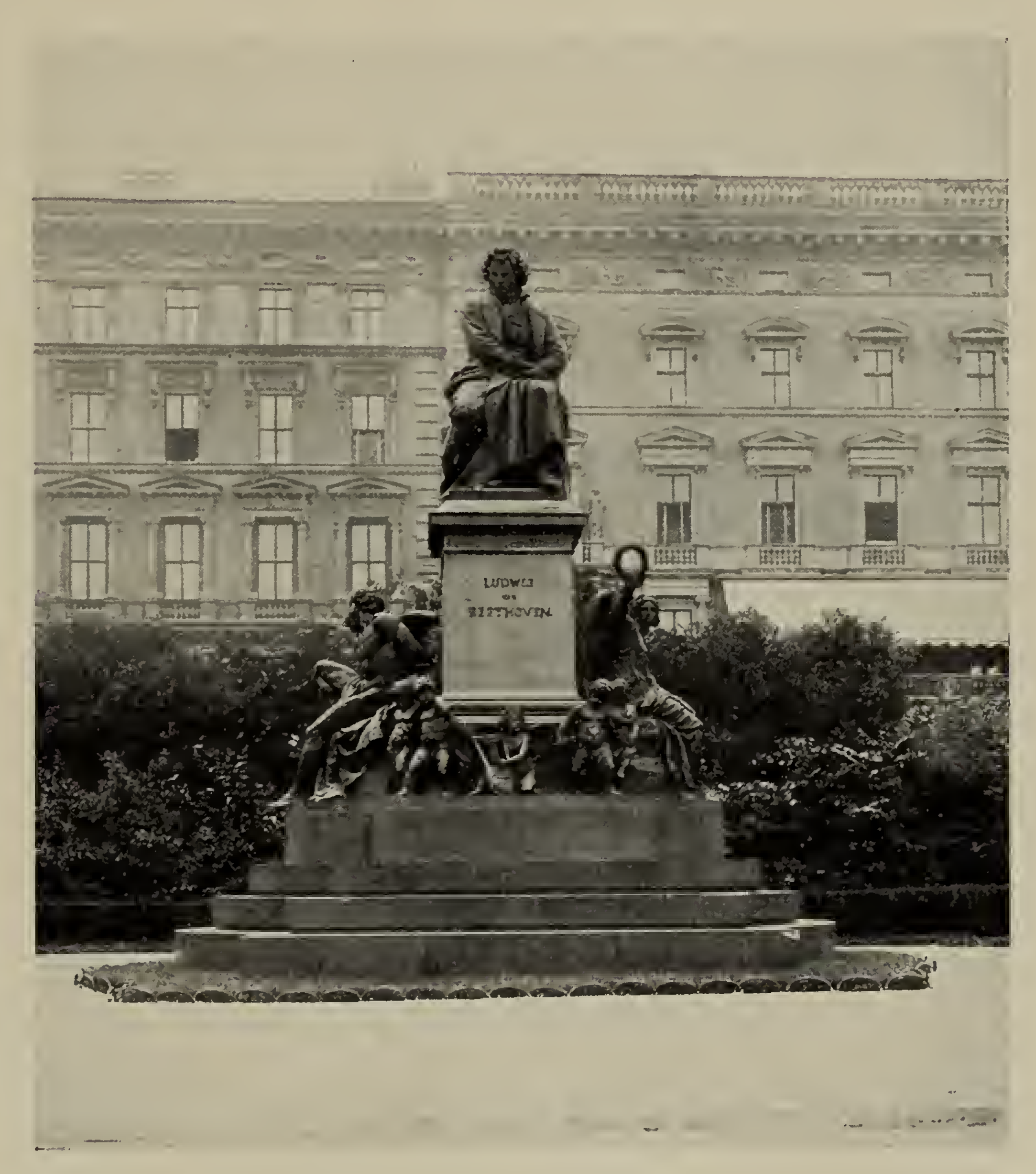


Abb. 37 · Beethoven-Denkmal in Wien · Von C. von Zumbusch

aus seiner Abweisung der Kunst eines Beethoven noch lange nicht auf seine Rückständigkeit in der Musik schließen. Wie überall in seinem Leben, zeigt sich auch hier die seltene Folgerichtigkeit, welche Goethes Leben und Tun zu einem so hervorragend harmonischen macht. —

Die sentimentalische Anlage Beethovens läßt uns aber noch mehr verstehen. Wir erkannten seine Kunst als dem Ringen nach dem Unendlichen entsprungen, einem Ringen, das durch die Begrenztheit der menschlichen Natur zu einem tragischen wird. In seiner Heftigkeit wird es damit direkt zum Leiden, ein Leiden aber, das durch seine Erhabenheit sich zum gewaltigen Pathos steigert. So empfinden wir es zum ersten Male in seiner ganzen Größe, in der großen C-Moll-Sonate, der Beethoven selbst den Namen ‚die pathetische' erteilte. Eine auf der sentimentalischen Natur beruhende Kunst, wie die Beethovens, ist nur denkbar als eine im höchsten Sinne subjektive. Das Kunstwerk ist aus der eigenen Seelenstimmung geboren; Künstler und Kunstwerk sind eins und untrennbar. Der Künstler bildet den Maßstab für die Höhe seiner Kunst; seine Seele ist auch die Seele seines Werkes. Mit der Größe seiner ‚Persönlichkeit' wächst die Größe seiner Kunst. Daher ist es seine Aufgabe, wie Schiller sagt, seine ‚Persönlichkeit' so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern. ‚Er muß sich über sich selbst erheben, indem er der niederen Sphäre des Wirklichen entflieht, und sein Auge der Erhabenheit in der Natur zuwendet. Der Anblick unbegrenzter Fernen und unabsehbarer Höhen, der weite Ozean zu seinen Füßen und der größere Ozean über ihm entreißen seinen Geist der engen Sphäre des Wirklichen und der erdrückenden Gefangenschaft des physischen Lebens. Ein größerer Maßstab der Schätzung wird ihm von der simplen Majestät der Natur vorgehalten und, von ihren großen Gestalten umgeben, erträgt er das Kleine in seiner Denkart nicht mehr. Wer weiß, wie manchen Lichtgedanken oder Heldenentschluß, den kein Studierkerker und kein Gesellschaftssaal zur Welt gebracht haben möchte, nicht schon dieser mutige Streit des Gemüts mit dem großen Naturgeist auf einem Spaziergange gebar.' —

In der Tat, Beethovens herrlichste Gedanken sind diesem Streit des Gemüts mit dem großen Naturgeist entsprungen. Niemand hat die Natur mehr geliebt als er und niemand hat sie sich mehr offenbart, denn ihm. Je einsamer er wurde den Menschen gegenüber, desto inniger wurde sein Verhältnis zur Natur. ‚Mein unglückliches Gehör plagt mich hier nicht', so schreibt er selbst. ‚Ist es mir doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig! — Im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken! — süße Stille des Waldes!' In der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen kommen ihm, ‚angeregt durch Stimmungen', die Ideen und setzen sich bei ihm in Töne um, ‚die klingen, brausen und stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.' ‚Die Natur', so schreibt er an seinen Schüler, den Erzherzog Rudolf, ‚kennt keinen Stillstand; Hand in Hand mit ihr wandelt auch die wahre Kunst; deren Schwester heißt: Künstelei; vor welcher uns der Himmel bewahren möge!' In der Natur findet er den Maßstab, an dem er sein Kunstwerk, an dem er sich selbst mißt. Von ihr geleitet wächst er über sich hinaus zur sittlichen Freiheit der Persönlichkeit. Mit sich selbst aber erhebt er sein Kunstwerk in eine höhere, idealere Sphäre. Sein Ideal wird ein sittliches. ‚Denn jene liebliche Harmonie der Töne, die den ästhetischen Sinn entzückt, befriedigt jetzt zugleich den moralischen. In der schönen Haltung eines musikalischen Stückes malt sich die schönere einer sittlich gestimmten Seele.' (Schiller.) — Eine solche Kunst kann nicht mehr das Produkt des ‚Spieltriebs' sein, sie entspringt einer inneren Notwendigkeit, einem Zwange, der heiligen Not, die den Meister nötigt, hinabzusteigen in die tiefsten Tiefen seiner Seele, und, was er dort erschaut, in seiner Kunst zu verkünden.

Jede Entwickelung geht vom Gegebenen aus und knüpft daran an. Je weiter ein Meister auf der eigenen Bahn vordringt, um so mehr verschwindet die Abhängigkeit an seine Vorgänger. Am stärksten wird sie darum naturgemäß in den ersten Werken sichtbar werden und zwar oft so stark, daß wir trotz ausgeprägter Individualität des



Abb. 38 · Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal in Berlin · Von Eberlein

neuen Werkes, sein Vorbild direkt in ihm erkennen können. Das ist auch bei Beethoven der Fall und es gehört zu den interessantesten Aufgaben, die Fäden zu verfolgen, die hier herüber und hinüber weben und ihn mit seinen Vorgängern verknüpfen.

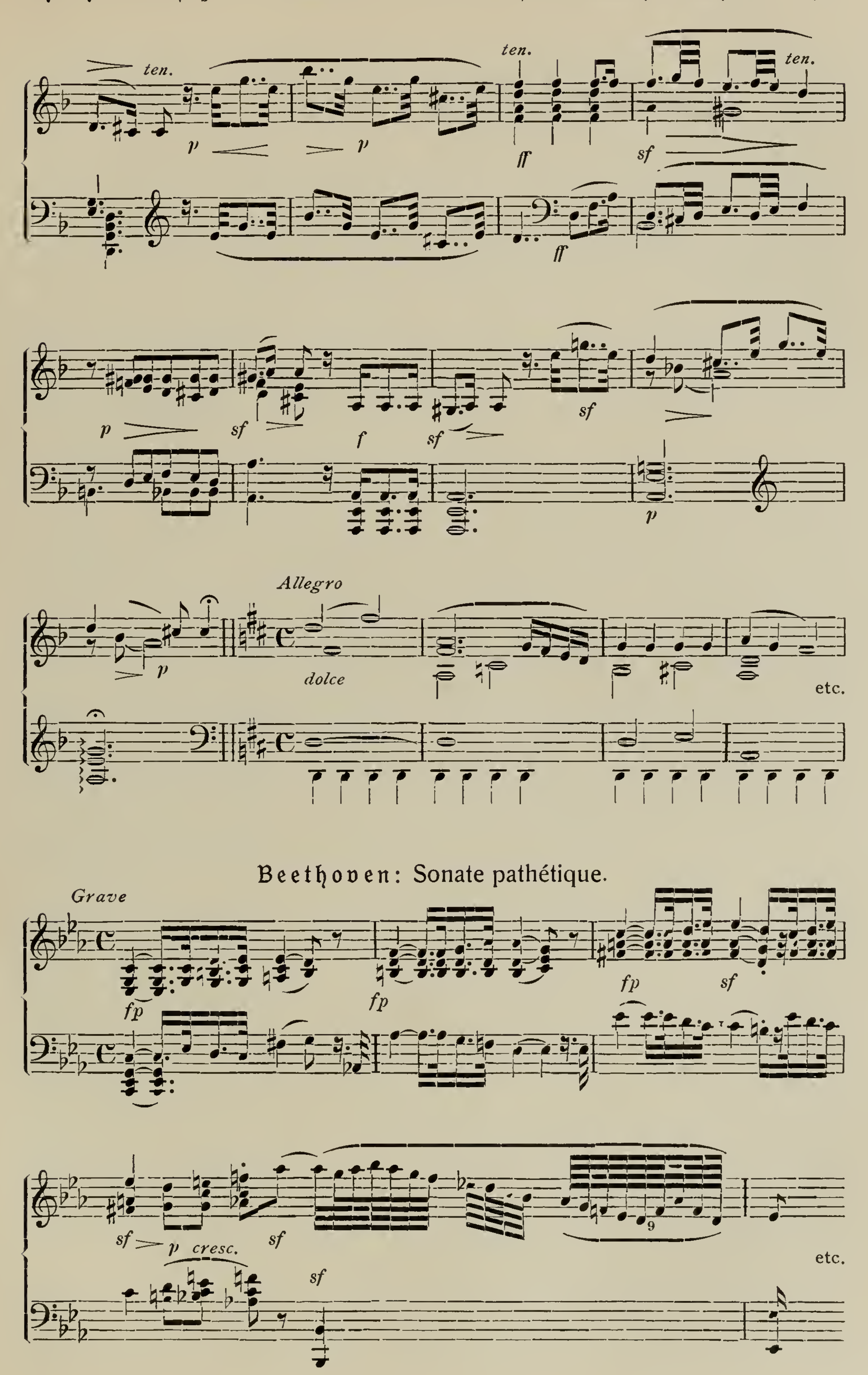
In den Klavierwerken ist es besonders Clementi, von dessen Stil ausgehend Beethoven weiterbaut. Der Klaviersatz die-

ses Meisters ist am meisten das, was wir ‚klaviermäßig' nennen, wenn seine Werke auch an ideellem Wert hinter denen Haydns und Mozarts zurückstehen müssen. ‚Wer Clementi gründlich studiert', sagt Beethoven, ‚hat zu gleicher Zeit Mozart und andere Autoren mitgelernt, aber umgekehrt ist dies ja nicht der Fall'. In voller Deutlichkeit zeigt sich diese Abhängigkeit, wenn wir es so nennen dürfen, zuerst in dem Schlußsatz der Beethovenschen C=Dur=Sonate op. 2. Sein Vorbild hat er in dem ersten Satz der Clementischen C=Dur=Sonate.[17]) Hier wie dort der brillante lebhaft emporstrebende Anfang in terzgefüllten Oktaven bei Clementi, in Sextakkorden bei Beethoven. Bei beiden dann eine Ueberleitung aus Sechzehntelfiguren und Läufen, welche eine Wiederholung des Hauptthemas einleitet, begleitet von durch Pausen unterbrochenen Akkorden. Das Seitenthema ist bei Clementi schärfer begrenzt, mehr nach Mozarts Art, bei Beethoven wächst es aus der modulierenden Ueberleitung heraus, wie meist bei Haydn. Dem Seitenthema folgt bei Beiden eine Unisonostelle; aber wie lebensvoll und vielsagend erscheint sie bei Beethoven, wie konventionell bei Clementi! Auch der große Triller am Schlusse des Beethovenschen Satzes, sowie der Tempowechsel findet bei Clementi sein Vorbild. — Wer genauer zusieht, wird auch leicht in dem Finale der Clementischen H=Moll=Sonate[18]) das Vorbild zu dem stürmischen und leidenschaftlichen letzten Satz der F=Moll=Sonate op. 2 erkennen. Das interessanteste Beispiel jedoch bietet Clementis D=Moll=Sonate.[19]) In diesem schlichten Werke liegt der Kern zu einer der herrlichsten und gewaltigsten Schöpfungen Beethovens, zur Sonate pathétique. Beide Werke beginnen in ihrer Einleitung fast mit demselben rhythmisch scharfen und breiten Anfangsmotiv. Aber wie so ganz anders klingt gleich dieses bei Beethoven, wie gigantisch, fast drohend; wie wächst seine Bedeutung durch die steigernde sofortige dringende Wiederholung! Noch mehr tritt es hervor in seiner männlich stolzen, pathetischen Größe auf sich selbst gestellt, durch den schroffen dynamischen Gegensatz, der ihm entgegengestellten sehnsüchtigen Klage.

Abb. 39

Clementi: Sonate in D=Moll.




ten.
p
p
ten.
ff
sf
ten.
ff
p
sf
f
sf
sf
Allegro
p
dolce
etc.
Beethoven: Sonate pathétique.
Grave
fp
fp
fp
sf
sf
p cresc.
sf
sf
etc.

Molto allegro e con brio

p *sf* *cresc.* etc.

Der Einleitung folgt bei beiden Meistern des Allegro, der erste Satz. Nur den Orgelpunkt nimmt Beethoven von Clementi noch auf, dann stürmt er frei daher, ein Riese auf der eigenen Bahn, in nie gehörten Klängen, übermächtig groß. Erst beim Seitenthema gedenkt Beethoven wieder seines Vorbildes:

Clementi:

Beethoven:

Noch eine der schönsten Stellen des Rondo der pathetischen Sonate möchte ich als durch Clementi angeregt erkennen, nämlich die folgende:

bei Clementi:



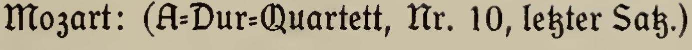
Wenn man sieht, was aus diesen Anregungen, aus diesen kleinen Clementischen Motiven unter Beethovens formender Hand geworden, muß man unwillkürlich an Händel denken, wie er aus den harmlosen Themen Erbas, die er zum Teil sogar wörtlich sich aneignete, seine gigantischen Israel-Chöre auftürmte. Hier zeigt sich eben die Macht der Form. Die Art, wie sie den Inhalt in sich aufnimmt, indem sie gestaltend ihn mit sich verschmilzt, ihm die Seele einhaucht, bestimmt die Höhe des Kunstwerks.

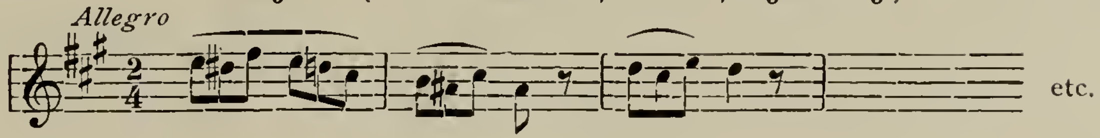
Neben Clementi ist es Haydn, an den Beethoven in seinen Klavierwerken besonders anknüpft. Ist sein Stil auch weniger brillant als der Clementis, so zeigen seine Werke dafür eine viel größere und tiefere Durchbildung der Motive, die sich in einer reicheren polyphonen Gestaltung der Durchführungsteile ausprägt, und gerade darin ist er Beethoven zum Vorbilde geworden. Aber auch in einer Reihe von Ausdrucksmitteln deutet er auf Beethoven hin. Die Vorliebe für doppelte Terzenketten, die sich bald nähern, bald fliehen und die bei Beethoven allmählich zu so reizvoller Bedeutung gelangen — ich erinnere nur an die entsprechenden Stellen in der Eroica, sowie in der fünften Symphonie, wo sich diese Terzengänge zwischen den erhabenen Gedanken dahin ziehen, wie wenn rosiger Morgenschein des unendlichen Meeres Fluten überhaucht. — Diese Vorliebe ist beiden Meistern gemein. Beispiele findet man u. a. in dem 1. Satz der Es-Dur-Sonate Haydns. (Peters Bd. I, S. 8 und 9, u. f.) Besonders nach Seiten des Stimmungsgehaltes klingt manches bei Haydn wie eine Vorahnung Beethovenscher Kunst.

Vor allem gilt dies für die langsamen Sätze. So erscheint mir das Largo der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 von Beethoven als eine, allerdings unendlich gesteigerte Vertiefung des Stimmungsgehaltes des kleinen Largo der Haydnschen D-Dur-Sonate. (Ed. Peters, Bd. I, S. 65.) Ist demgegenüber auch der Einfluß Mozarts geringer, ganz ausgeschaltet ist er keineswegs. Er zeigt sich aber weniger nach Seite der Entwickelung des Klavierstils als vielmehr der Motivbildung. Die Verwandtschaft des 1. The-

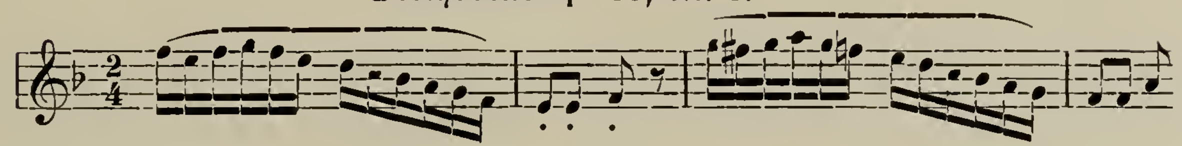
Im Streichquartett knüpft Beethoven merkwürdigerweise mehr an Mozart an, als an Haydn, wenn auch der Einfluß des letzteren keineswegs gering ist. Statt aller Auseinandersetzungen gebe ich ein Beispiel, welches Gesagtes beleuchten soll.







Beethoven: op. 18, Nr. 1.



mas der Sonate op. 2 in F-Moll mit dem des Schlußsatzes von Mozarts G-Moll-Symphonie ist eines der sichtbarsten.



Auf eine weitere interessante Anregung, die Beethoven durch dieses Thema erhalten, macht Reinecke[20]) aufmerksam. Das Thema des dritten Satzes der C-Moll-Symphonie entspricht ihm. In einem der Skizzenbücher Beethovens befinden sich beide Thema nebeneinander notiert, was auf eine bewußte Anlehnung und Umbildung schließen läßt.



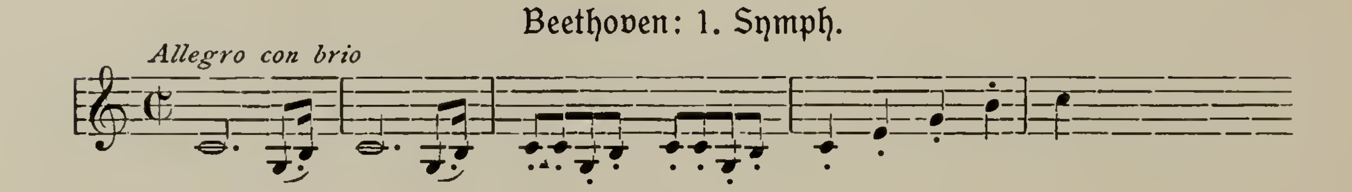
Die sechs ersten und zugleich bedeutendsten der bekannten 10 Quartette Mozarts, Haydn gewidmet, haben besonders in Form und Karakter sichtbar großen Einfluß auf Beethovens op. 18 ausgeübt.

Als Beethoven seine erste Symphonie schrieb, hatte er schon eine Reihe von Werken anderer Gattung komponiert, die seine Selbständigkeit und Eigenart bereits im höchsten Sinne dartun. Trotzdem mutet uns diese Symphonie, und ebenso die zweite in ihrer ganzen Stimmung an, als seien sie direkt aus dem Geiste der großen Vorgänger, Mozart und Haydn geboren. Darin liegt jedoch keineswegs ein Rückschritt. Beethoven übernahm das Orchester auf der Stufe, wohin es durch die Werke der beiden Meister gefördert worden war. Er mußte hier anknüpfen, ein Sprung war undenkbar. Aber trotz allem stehen diese Symphonien da als in sich gefestigte Meisterwerke höchster Art. Sie sind nicht rückschauend, epigonenhaft, in jeder Note erkennt man vielmehr das Drängen und Gähren des Fortschritts. In erster Linie ist in den Symphonien der Einfluß Haydns sichtbar im äußeren Aufbau und der Art der Darstellung. Die durch schroffen dynamischen Wechsel gesteigerte rhythmische Prägnanz, welche wir bei Haydn bereits

häufig bewundern, dazu ſein ausgeprägter Farbenſinn mußten Beethoven naturgemäß anziehen. Man wird aber kaum ein Thema Beethovens finden, das direkt an Haydn anklingt, immer iſt es mehr die Art der Geſtaltung, welche die Beziehungen beider Meiſter erkennen läßt. Man vergleiche nach dieſer Richtung folgende beiden Themen und man wird das Geſagte leicht verſtehen:

Auch das Ueberführen einer Bewegung etwa der Geigen in ein mächtig ſteigerndes großes Uniſono aller Streicher, meiſt noch durch ſcharf rhythmiſche Akzente verſtärkt, findet ſich bereits ſehr häufig bei Haydn. Selbſt jene eigenartigen geheimnisvoll brütenden Stimmungen, wie ſie die Werke Beethovens ſo oft aufweiſen, bei denen die breite Harmonie ſich meiſt durch chromatiſche Veränderung eines

Beethoven: 1. Symph.



Haydn: C-Dur-Symph.[21])



Enger iſt der Anſchluß in dem folgenden Thema im Trio des Scherzo der erſten Symphonie, an das desſelben Teiles in Haydns D-Dur-Symphonie.[22])

Tones ändert und wie ziellos ins Unendliche zu weiſen ſcheint, haben bei Haydn bereits, wenn auch mehr andeutungsweiſe, Vorbilder, wie folgende Stellen

Beethoven:



beweisen: Haydn: Oxford-Symphonie[24])



Beethoven: Eroica 1. Satz.



Stellen, wie die Einleitung der 4. Symphonie Beethovens wären undenkbar, ohne die vorahnende Einleitung von Haydns Es-Dur-Symphonie. (No. 1. Breitkopf & Härtel). Reiche Anknüpfungspunkte und Vergleichsmaterial bietet vor allem auch Haydns Symphonie in C-Moll Nr. 9. (Breitkopf & Härtel), die B-Dur Nr. 12 klingt an vielen Stellen in Beethovens 4. Symphonie herein; das Andante der Es-Dur Nr. 1 wirkt in seiner Anlage auf die Gestaltung des langsamen Satzes der Fünften Beethovenschen. Von den Mozartschen Symphonien ist besonders die Es-Dur nicht ohne Einfluß geblieben auf Beethovens Eroica. Von der Verwandschaft des ersten Eroicathemas mit dem des ersten Tuttithemas der Mozartschen Symphonie in Es-Dur, werden wir nachher noch zu reden haben, ebenso von der bedeutungsvollen Figur:



die nicht nur bei Mozart allein ihr Vorbild findet, sondern in noch bedeutungsvollerer Weise bei Haydn in der schon genannten C-Dur Nr. 7, wo sie, wie bei Beethoven, das Hauptthema beleuchtet und zu ihm in enge Beziehung tritt, während sie bei Mozart mehr ornamentalen Karakter trägt.

Diese Beispiele mögen genügen. Sie bilden sichtbare Fäden, die sich von Beethoven zu seinen Vorgängern spinnen; daneben gibt es aber auch unsichtbare, die wir nur ahnen und empfinden, nicht aber in Worte fassen können.

Wie tritt nun der Fortschritt in Beethovens Kunst in die Erscheinung? Zunächst muß er sich in dem zeigen, was den Lebensnerv jedes musikalischen Kunstwerks ausmacht, in der Thematik, kurzweg ‚der Melodie'. Niemand hat das Wesen der Beethovenschen ‚Melodie' in ihrer fortschrittlichen Bedeutung tiefer erkannt als Richard Wagner. Er nennt sie das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklich lebendigen innern Organismus der Musik, ja geradezu die Menschwerdung der Musik, das wirkliche, Leben erzeugende Element. ‚Je weiter sich die Musik in diesem notwendigen Verlangen nach Menschwerdung entwikkelt, sehen wir mit immer größerer Entschiedenheit das Streben nach deutlicher melodischer Kundgebung sich bis zur schmerzlichsten Sehnsucht steigern, in den Werken keines Musikers sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt erwachsen, wie in den großen Instrumentalwerken Beethovens. In ihnen

bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandteile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Aeußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt sich bei Beethoven der eigentümliche und entscheidende Gang unserer ganzen Kunstentwickelung bei weitem wahrhaftiger, als bei unseren Opernkomponisten. Diese erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunstschaffens liegendes, Fertiges. Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik herauszugebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern er läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unsern Augen gebären; er weiht uns in diesem Gebärungsakt ein, indem er ihn uns nach seiner organischen Notwendigkeit vorführt.'[25]) Das ist es aber, was wir bereits in der Einleitung[26]) andeuteten: das Thema, die Melodie erhält ihre wirkliche Bedeutung durch die Stellung innerhalb des Ganzen, erst in der Entwickelung des Satzes — durch die Form — wächst die Melodie zu eindeutiger Klarheit und Bedeutung heraus und wird zum überzeugendsten Ausdruck wirklich blühenden Lebens. R. Wagner geht nun weiter und erklärt, wie dieser Gestaltungstrieb den Meister in der 9. Symphonie mit Notwendigkeit dem Dichter in die Arme führen mußte, um den Akt der Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen, bis er dann nach ernstem, tiefem und sehnsüchtigem Sinnen, die schlichte Melodie fand, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: Freude schöner Götterfunken! ‚Mit dieser Melodie ist uns aber auch das Geheimnis der Musik gelöst: wir wissen nun und haben die Fähigkeit gewonnen, mit Bewußtsein organisch schaffende Künstler zu sein. Die Melodie ist wieder zurückgekehrt zu der Wurzel, aus der sie entsprungen, dem Volksliede, zur Natur. Denn das Volkslied gilt uns wie Nietzsche[27]) so richtig bemerkt, zu allernächst als musikalischer Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie, die sich eine parallele Traumerscheinung sucht und diese in der Dichtung ausspricht. Die Melodie ist also das erste und allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen in mehreren Texten an sich erleiden kann. Die Melodie gebärt die Dichtung aus sich (und zwar immer wieder von neuem; nichts anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen). Hierin liegt aber auch das befreiende, erlösende Moment der Melodie, nach dem sie hinstrebt mit Naturnotwendigkeit, wie die Pflanze dem Licht entgegen. In der 9. Symphonie vollzieht sich diese Erlösung vor unseren Augen; aber das Ringen nach ihr läßt sich schon lange vorher in Beethovens Werken erkennen. Um es verfolgen zu können, war es notwendig, bereits das Ziel ins Auge zu fassen, denn nur so wird es möglich sein, den Weg der Entwickelung zu verstehen.

Die Hauptthemen des ersten Sonatensatzes bauen sich bei Beethoven fast alle auf einfacher harmonischer Grundlage auf, und sind ohne eine solche nicht denkbar. Liegt schon in jedem geschlossenen Thema in der Wechselbeziehung von Vorder- und Nachsatz ein natürlicher Gegensatz, der sich durch das entsprechende Verhältnis von Tonika und Dominante äußerlich ausdrückt, so wird dieser Gegensatz bei Beethoven zu einem bewußt gesteigerten. Erzeugt wird diese Steigerung der beiden thematischen Glieder einerseits durch den Gegensatz in der Richtung ihrer Bewegung, andererseits und vor allem durch die Verschiedenheit der Bewegung selbst, den rhythmischen Gegensatz, wie denn Beethovens fortschrittliche Macht in erster Linie auf dem Gebiete des Rhythmischen zu suchen ist. Was nun das erste Moment, die Bewegsrichtung betrifft, so haben die weitaus meisten Hauptthemen Beethovens in ihrem ersten Teil aufsteigende Tendenz; sie streben energisch zu einem Gipfelpunkt empor, berühren aber, wie Reinecke richtig hervorhebt,[20]) diese Spitze nur einmal, dann senken sie sich in ihrem zweiten Teile herab. Nur wenige Hauptthemen und zwar meist die von Sätzen ruhiger, lieblicher Empfindung, wie sie z. B. die ersten Sätze der beiden Haydn gewidmeten Sonaten op. 2 No. 2 und 3 oder der erste Satz der Pasto-

ralsonate oder der bekannten F-Dur-Sonate für Violine und Klavier u. a. m. zeigen, folgen entgegengesetzter Tendenz. Tritt nun zu diesem Richtungsgegensatz der stärkere des Rhythmus hinzu, so ergibt sich ein architektonisches Gebilde von wunderbarer Klarheit der Plastik und Zweckmäßigkeit. Gleich das Hauptthema der F-Moll-Sonate op. 2 zeigt unser Prinzip, wenn auch noch schüchtern und mehr andeutungsweise.



Dem bestimmt in gleichen Schritten aufsteigenden ersten Motiv a, folgt das zweite b in entgegengesetzter Richtung und anderem Rhythmus. Es ist die kleinste, thematisch denkbare Form, beide Teile verhalten sich wie 1:1. In seiner vollen Schärfe und Deutlichkeit erkennen wir unser Prinzip zum erstenmal in dem Hauptthema der kleinen C-Moll-Sonate op. 10, Nr. 1. Das Verhältnis der beiden Teile ist hier 2:2. In scharfem Rhythmus erhebt sich das erste Motiv durch zwei Takte auf Grund der Tonikaharmonie, dann folgen die beiden Takte des Gegensatzes, welche die in den beiden ersten Takten aufgespeicherte Spannung durch ihre Ruhe gewissermaßen binden und so keinen Abschluß, sondern vielmehr einen neuen erhöhten Stützpunkt für die folgende Steigerung des Themas schaffen, die in der, um eine Stufe erhöhten Wiederholung besteht.

Wie das erste Motiv a für sich dem zweiten b gegenübersteht und mit ihm ein Ganzes bildet, so trägt der ganze Komplex der ersten acht Takte (A), den aufsteigenden Karakter und verlangt ebenso einen entsprechenden ergänzenden Gegensatz, den er tatsächlich in den folgenden acht Takten findet. So sehen wir hier ein Grundprinzip aus eigener Kraft treibend und formbildend aus sich heraus wirken. Es eröffnet sich uns ein Blick in das geheimnisvolle Walten des ‚aus sich Gebärens' des Kunstwerks. Zu welcher Bedeutung dieses Problem sich steigern kann, werden wir nachher bei der Eroica sehen. — Was die kleine C-Moll-Sonate andeutet, das erfüllt die große, die Pathétique. Die thematischen Teile sind angewachsen zu je vier Takten. Der drängenden, aufwärtsstrebenden Bewegung folgt die absteigende, in starren bestimmten Halben, die nach dem, durch die Synkope leidenschaftlich gesteigerten ersten Teil nur um so trotziger wirken. Am weitesten geht Beethoven im Schlußsatz der Cis-Moll-Sonate. Mit seinem übermächtigen Ringen, das schließlich nur in der Wehmut des Schmerzes Erlösung findet, trägt er durchaus den Karakter eines ersten Sonatensatzes. Das Verhältnis ist hier 8:6. Durch acht Takte stürmt das Thema mit drohender Macht empor, um dann in den folgenden sechs unter starker Betonung der Dominante Gis, absteigend den Gegensatz zu bilden.



In ein neues Stadium tritt die Themenbildung mit der Sonate op. 31 Nr. 2 in D-Moll. Hier wird unser Prinzip geradezu zum Träger einer bestimmten Idee. Wie eine an die Unendlichkeit gerichtete Frage, auf die es keine Antwort gibt, erscheint der auf dem Akkorde aufsteigende erste Teil. Statt der Antwort folgt als absteigender Teil ein Motiv voller Unruhe und Seelenangst. Auch die folgende Es-Dur-Sonate. op. 31, Nr. 3 ist thematisch nach demselben Grundsatz geformt. Wie diese Themen nach der Klarheit des Ausdruckes ringen, nach der lebendigen Lebensäußerung, wie sie nach dem Worte streben! Fast mit Gewalt drängen sie uns dazu, in ihnen eine bestimmte Vorstellung, eine dichterische Idee zu suchen. Immer sichtbarer wird dieses Streben, bis es in der Sonate in B-Dur op. 106 zu einer Bestimmtheit gelangt, die das Werk, nach dieser Richtung hin, wie Neitzel richtig bemerkt, als direkte Vorläuferin der 9. Symphonie erscheinen läßt.

Diese Vertiefung des Themas, der Melodie, die sich äußerlich in der wachsenden Breite und Langatmigkeit ausspricht, läßt sich ebenso in den Werken der anderen Gattungen, besonders in den Symphonien nachweisen.

Dem Hauptthema steht das Seitenthema gegenüber. Wir erkannten es als den ergänzenden Gegensatz zum ersteren, als das Weib, das sich dem Manne verbindet. In seinem Stimmungsgehalt wird es daher stets von dem Hauptthema abhängen. Ist dieses stürmisch und leidenschaftlich, so wird das Seitenthema mehr zur beruhigenden, Erlösung verheißenden Gesangsmelodie. Der ausgeprägte Gegensatz, den wir im Hauptthema erkannten, fällt damit fort. Es vermag sich bis zu überirdischer Verklärtheit zu steigern, wie in der Waldstein Sonate, wo es uns anmutet, als vergolde milder Morgensonnenglanz die eben erwachte Natur. Diese feierlich liebliche Stimmung wird noch erhöht durch die erfrischende Wendung nach der Medi-ante E statt nach der Dominante G-Dur. Es ist das erstemal, daß Beethoven hier das alte Verhältnis von Tonika und Dominante aufhebt und den Seitensatz aus tiefpoetischen Gründen in der Tonart der Terz anhebt.

Der erhöhten Bedeutung der Themen entsprechend, wächst mit ihnen zugleich auch die des modulierenden Verbindungssatzes beider. Bis zu Beethoven bestand dieser Satz meist nur aus brillanten Läufen und Figuren, welche die Modulation nach der Dominante ausführten, ohne inneren gedanklichen Zusammenhang mit den Themen des Satzes selbst. Treffend hebt Wagner hervor, daß Mozarts symphonische Kunst sich fast nur auf die Schönheit seiner Themen erstrecke, in deren Verwendung und Neugestaltung Mozart aber nur als geübter Kontrapunktist sich auszeichne; für die Belebung der Bindeglieder fehle ihm hier die gewohnte dramatische Anregung. Gerade diese Bindeglieder aber erfahren durch Beethoven ganz erhöhte Bedeutung und Verinnerlichung. An Stelle des Spiels naiver Jugend, tritt auch hier die ernste Idee bildend heran. In den ersten Sonaten, der F-Moll op. 2, der kleinen C-Moll, der F-Dur op. 10 Nr. 2 und G-Dur op. 12 Nr. 2, der D-Dur op. 10 Nr. 3 u. a. ist dieser Verbindungssatz zwischen Haupt- und Seitenthema sehr kurz und aus dem Hauptthema heraus entwickelt, sodaß er mit diesem gleichsam in Eins verschmilzt. In dem Maße aber, wie die Themenbildung sich vertieft, muß naturgemäß auch der Verbindungssatz an Bedeutung gewinnen. Gerade in den Verbindungsgliedern findet Beethoven ein Hauptmittel, das Grundthema, ‚die Melodie' zu beleuchten und ihre Bedeutung wachsend zu höchstem Leben zu führen. Diese engsten Wechselbeziehungen zwischen Thematik und Bindegliedern sind es, welche das Beethovensche Kunstwerk zu einem so vollendet einheitlichen machen, wie es vor ihm nicht möglich war. So sehen wir denn bald hier neue Motive auftreten und sich zum Hauptthema in Beziehung setzen. Häufig treten diese Beziehungen sofort in klarer Deutlichkeit zutage; so im ersten Satz der D-Moll Sonate op. 31, Nr. 2. Hier gesellt sich dem Hauptthema ein neues stark ausgeprägtes Motiv, und auf Grund dieser Verbindung vollzieht sich die Modulation nach der Dominante, dem Seitensatz hin.



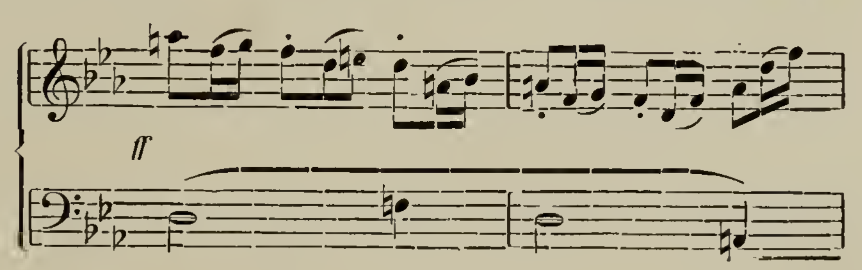


Es iſt ein ſchmerzlich klagendes Motiv, welches hier dem fragenden Hauptthema gegenübergeſtellt wird. Statt die Antwort zu bringen, beſtimmt es vielmehr den Karakter des Hauptthemas in ſeinem düſteren Ernſt noch ſtärker. — Das ſchönſte Beiſpiel bietet uns die Eroica. Dem erſten machtvollen Tutti auf Grund des Hauptthemas folgt hier ein neues charakteriſtiſches Motiv in den Holzbläſern, abſteigender Tendenz, und rhythmiſch ſtark vom Hauptthema unterſchieden.





Faſſen wir nun das mächtig emporringende Tutti als Ganzes als den erſten aufſteigenden Teil eines Themas auf, ſo bildet das aus dem neuen Motiv geſchaffene Glied ganz natürlich den ergänzenden abſteigenden Teil.



Es iſt dasſelbe Bild im Großen, wie wir es in der kleinen C-Moll-Sonate kennen gelernt haben. Das neue Motiv tritt zunächſt in direkte organiſche Beziehung zum Hauptgedanken, andererſeits aber wirkt es weiterführend, indem es die gewaltige Spannung, die bei ſeinem Eintritt eingetreten war, bindet und auf eine ebene Fläche lenkt, um ſo einen neuen Stützpunkt für einen neuen Aufſchwung zu gewinnen. Durch das ganze Stück tritt dieſes Motiv des Verbindungsſatzes ſelbſtſtändig auf, ohne je mit dem Hauptthema ſich direkt zu verſchmelzen. Ein weiteres Motiv wird ebenfalls in der Folge zunächſt ſelbſtändig in dieſem Satz eingeführt, berufen, nachher — bei der Durchführung — in direkter Verſchmelzung mit dem Hauptthema, dieſem erhöhte Bedeutung zu verleihen.

Seine energiſche wilde Bewegung verleiht dem, in ſeinem einfachen Rhythmus majeſtätiſch einherſchreitenden Hauptthema in dieſer Verbindung eine faſt drohende Gewalt, etwas Titanenhaftes.

Dem Seitenſatz folgt in der Regel eine längere und kürzere Coda, die von Beethoven oft dazu benutzt wird, durch neue Motive die Fülle des thematiſchen Materials zu ſteigern. Sie hält ſtets die Tonart des Seitenſatzes bei und ſchließt in ihr dieſen Teil.

Unter der Wucht der gewaltigen Idee wächst nun auch der Durchführungssatz zu ungeahnter Höhe und Bedeutung. Sein Ziel haben wir kennen gelernt. Es zu erreichen in logischer bewußter Steigerung bildet die Aufgabe der Durchführung. Frei von enger Begrenzung durch die Form und geleitet von der zwingenden Macht des Gedankens waltet hier Beethoven in höchster Schöpferkraft. Eine ganz eigene Polyphonie entwickelt sich, die auf breiten, harmonischen Flächen sich aufbauend, diese in lebendige Bewegung auflöst. Weiter und weiter dehnen sich die thema diese Verarbeitung in einzelne Gruppen gliedert. — Mit der Bedeutung des thematischen Materials wächst natürlich auch die der Durchführung selbst. In der Sonate pathétique stellt Beethoven dem Hauptthema ein Motiv gegenüber, das der majestätischen Einleitung entstammt und dadurch noch als besonders bedeutungsvoll karakterisiert wird, daß Beethoven gerade vorher 4 Takte der Einleitung selbst wiederholt und so direkt die Quelle zeigt, aus der das neue Motiv der Durchführung stammt, das nun zum Hauptthema in so nahe Beziehung tritt.



Grenzen, bis sie sich in der Eroica ins Riesenhafte steigern. Das, was der erste Teil, mehr exponierend, vorbereitet hat, hier kommt es zu höchster organischer Entwickelung. Hier herrscht höchstes Ringen und männliche Kraft, darum verzichtet die Durchführung fast stets auf die Anwendung des Seitenthemas. Sie richtet ihren Sinn besonders auf das Hauptthema selbst und das, was zur Befreiung des Hauptgedankens direkte Beziehung hat, also in erster Linie auf das motivische Material des Verbindungssatzes des ersten Teils. Oefters auch finden die Gedanken der Coda in der Durchführung Verwendung. Nun haben wir aber gesehen, wie das Verbindungsglied zwischen Haupt- und Seitenthema in den ersten Sonaten in seiner Kürze oft ganz auf neues motivisches Material verzichtet. Da sich nun aber der Durchführungssatz nicht aus den beiden Hauptthemen allein entwickeln kann, so ist Beethoven gezwungen, in der Durchführung selbst neue Motive und Themen einzuführen. Das geschieht z. B. in der Sonate C-Moll op. 10, Nr. 1, F-Dur op. 10, Nr. 2, E-Dur op. 14, Nr. 1, während die liebliche, kampflose G-Dur-Sonate op. 14, Nr. 2 auch das Motiv des Seitensatzes verwendet. In diesen Sonatensätzen stützt sich die Durchführung in ihrer thematischen Durcharbeitung in erster Linie auf das Hauptthema, während das neue Neben-

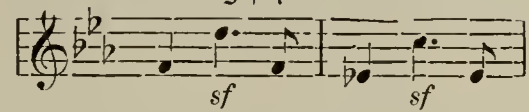
Von höchster idealer Bedeutung ist die Durchführung des ersten Satzes der D-Moll-Sonate op. 31, Nr. 2. Sie lehnt sich an den Verbindungssatz des ersten Teiles an, dem sie das fragende Hauptmotiv im breiten Largo vorausschickt. Dreimal erklingt es, eine tiefsinnige Steigerung des Ausdruckes. Dementsprechend wird, was der Verbindungssatz mehr exponierend aussprach, hier in breiter Steigerung mit der Macht höchsten Ringens ausgeführt. Immer bedeutender und lebendiger erscheint die Melodie, bis sie endlich, durch breite ernste Akkorde eingeleitet, in ihrer geheimnisvollen Macht, wie im Feuer geläutert, sich zu einem Rezitativ verdichtet, das wie in Worten zu uns redet; die Melodie wird zur bestimmten Vorstellung. Wie die Worte heißen? Noch ist die Zeit nicht erfüllt, noch verbirgt ein Schleier das Geheimnis, das hier verborgen schlummert. – Diese wunderbare organische Gliederung, diese Logik der Entwickelung bei klarster und einfachster Ordnung der Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander und dieser zum Ganzen, zeigt sich in ihrer höchsten Herrlichkeit in dem Durchführungssatz der Eroica, in einer Breite und Höhe der Steigerung, wie sie Beethoven selbst nicht wieder übertroffen hat. Auch diese Durchführung hat in dem Verbindungssatz des ersten Teiles ihren Vorläufer. Die beiden oben angeführten Motive dienen ihr als Hauptquelle der Ent-

wickelung neben dem Hauptthema selbst, das sie helfen sollen zu höchstem Leben emporzutragen. Nach kurzer Ueberleitung mittels des Hauptthemas setzt sofort in den Bläsern das ersteMotiv des Verbindungssatzes ein, aber nicht in der früheren Art. In den Streichern wird ihm ein neues Motiv zugesellt, durch welches seine Bedeutung wächst. Besonders reizvoll wirkt diese Verbindung durch die rhythmische Verschiebung der beiden Motive um ein Viertel:

In zweimaligem, gesteigerten Anlauf wird der Gipfel erobert, der Sieg errungen. In lebendiger Schönheit, klar, in höchster Wahrheit erkennen wir jetzt das Hauptthema bei seinem Eintritt, das nun die Wiederholung des ersten Teiles, einleitet. Aber es ist keine einfache Wiederholung, nur dadurch vom ersten Teil unterschieden, daß der Seitensatz in der Grundtonart erscheint, die neugewonnenen Gefährten, die am Kampfe teilgenommen,



Geheimnisvoll erklingt darauf im Pianissimo das Hauptthema, das reizende Spiel mahnend unterbrechend. Aber bereits nach acht Takten wird es von dem zweiten Motive des Ueberleitungssatzes (s. o.) gepackt und in wilder Leidenschaft mit fortgerissen zu mächtiger Höhe, um dann plötzlich in die Hochebene des vorhergenannten Themas und seiner Gefährten, die in ihrer Verschlingung gesteigerten Ausdruck zeigen, hinüberzuführen. Mittels des energischen Motivs



folgt eine Steigerung bis zu einem Grade der Intensität, der kaum noch zu überbieten ist und eine Katastrophe erwarten läßt; aber für diese ist es noch nicht Zeit, die Gewalt der Gedanken verlangt eine weitere Ausbreitung. Beethoven greift darum zu dem Mittel, das wir bereits kennen gelernt: er bindet das wilde Ungestüm für einen Moment, aber nur, um es nach Gewinnung eines neuen Stützpunktes zu noch mächtigerer Höhe zu leiten. Diesen Stützpunkt bildet hier das ergreifende Thema der Episode:



sie sollen auch an der Verherrlichung teilnehmen; die Wiederholung ist in eine höhere Sphäre gerückt und verklärt.

So erscheint uns der Sonaten- und Symphoniesatz als ein Organismus voll blühenden Lebens. Alles dient der Darstellung einer einheitlichen, höchsten sittlichen Idee. Sein Inhalt ist die, durch ihr Ringen über sich selbst, zu höchster Schönheit emporgehobene Seele. Maß und Ordnung bilden das eherne Gesetz, nach dem die Schönheit hier gestaltend waltet. Das klassische Ideal im höchsten Sinne hat seine Verwirklichung gefunden. Mit der Eroica ist der Höhepunkt formaler Gestaltung erreicht, ein Fortschritt nach dieser Seite hin ist unmöglich, darum strebt dieser nun nach Vertiefung der Idee des Kunstwerks. In demselben Maße wie das Kunstwerk selbst, sind natürlich auch die in ihm webenden und schaffenden Kräfte gewachsen. Wir betonten bereits die fortschrittliche Bedeutung des Rhythmus in Beethovens Kunst. Wiederum ist es die Eroica, welche uns von dieser lebendigen Kraft den sichtbarsten Eindruck gibt. Man betrachte nur die fein abgewogene rhythmische Gestaltung der Motive des ersten Satzes in ihrer Man-

nigfaltigkeit und ihrem Reichtum der Gliederung gegeneinander:



Und nun verfolge man an der Hand der Partitur den lebendigen Fluß der Bewegung dieser einzelnen Motive, wie sie fortschreitend zueinander bald in Gegensatz treten, bald verschlingend sich steigern, oder die Hast der Bewegung hemmen, wie sie bald ihre eigene Individualität stärker betonen, dann sie mit einer andern zur Einheit vermischen: Dieses Suchen und Abstoßen, Ersehnen und Verschmähen, dieses Weben und Wirken an der Schönheit Gewand, der Gottheit lebendigem Kleid! Fürwahr ein Abbild der in der Natur lebendigen Kraft, erzeugt durch den Rhythmus, den lebenwirkenden ‚Atemzug' des Kunstwerks. Denn Rhythmus ist recht eigentlich Wille, lebenzeugender Wille, Wille zum Leben. Nirgends wirkt er kräftiger, nirgends erweckt er gesunderes Leben als bei Beethoven.

Wie des Helden Kraft durch die Ueberwindung von Hindernissen gesteigert wird, so unterbricht auch Beethoven den gleichmäßigen Fluß der Bewegung oft durch plötzliches Einschalten von Widerständen und Stauungen, die dem Strom erhöhte Druckkraft verleihen. Eines der gewaltigsten Beispiele bilden die wuchtigen Akkordsäulen im ersten Satz der Eroica, welche die Dreiteilung des Taktes mit unwiderstehlicher Macht durch ihre Teilung in Halbe scheinbar zertrümmern. Interessant ist es zu sehen, wie Beethoven dann die dreiteilige Bewegung wieder vorbereitet und dabei die Steigerung erhöht.



Man beachte die Macht der Pause, die in der folgenden rhythmischen Stelle noch deutlicher redet!





Auch das Thema der Sonate pathétique erhält seine drängende Kraft durch die Stauung vermittels der Synkope, die hier aus einer einfachen harmonischen Molltonleiter ein Gebilde höchster Lebenskraft macht.

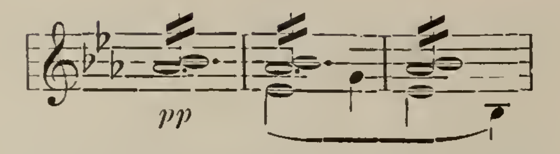


Noch an einer anderen Stelle hat Beethoven aus einer Tonleiter durch rhythmische Gestaltung ein Thema, hier aber voll Grazie und Anmut geschaffen, das erste Thema des Schlußsatzes der G-Dur-Sonate op. 14, Nr. 2.



In engster Verbindung mit dem Rhythmus steht die Dynamik. Auch hier wirkt Beethoven im höchsten Grad neu und fortschrittlich. Die Größe und Heftigkeit seiner Gemütsbewegungen in all ihren Abstufungen findet in der Ausbeutung der verschiedenen Stärkegrade ein Darstellungsmittel von unberechenbarer Kraft. Anschwellen des Tones vom leisesten Hauche bis zu donnernder Kraft und wieder Verhallen wie in unendlicher Ferne, plötzliches schroffes und unvermitteltes Gegenüberstellen zweier entgegengesetzter Stärkegrade, scharfes Hervorheben sonst unbetonter Teile, dies alles benutzt Beethoven, die Klarheit und Bedeutung der innern rhythmischen Struktur mächtig zu steigern. Es liegt oft etwas Wildes, Trotziges und Herbes in der Art, wie der Meister hier waltet. Mittelgrade, wie mezzo forte und mezzo piano kennt Beethoven überhaupt nicht, sie entsprechen in ihrer Unbestimmtheit nicht seinem großzügigen Empfinden. Beispiele für die wunderbare Wirkung der Dynamik bei Beethoven finden sich in all seinen Werken in überreicher Fülle, in hervorragender Weise wieder in der Eroica. Wer aber wissen will, bis zu welcher Bedeutung Beethoven dieses Darstellungsmittel nach und nach erhebt, der sehe sich daraufhin einmal die Sonate in B-Dur op. 106, besonders in ihrem ersten Satze an, wie überhaupt die letzten Sonaten.

Während Beethoven nach dieser Richtung in gewaltigem Fortschritt direkt Neues schafft, hält er dagegen in der Harmonik an den überkommenen Mitteln fest. Sein Kunstwerk ist auf streng diatonischen Fundamenten errichtet. Ausgeprägte Chromatik, wie z. B. in dem Trio des Scherzo im Klaviertrio op. 97, tritt nur ausnahmsweise auf. Ebenso sehen wir sehr fremdartige Ausweichungen, harmonische Kühnheiten und Ueberraschungen selten angewandt, dann aber stets durch eine bestimmte Idee begründet. So z. B. in jener berühmten Stelle, welche im ersten Satze der Eroica die Durchführung zum Hauptthema zurückführt, und wo zu dem as-b der Geigen, als sichtbare Bestandteile der Dominantharmonie, das Horn das Hauptthema so geheimnisvoll vorbedeutend auf dem Es-Dur-Akkord bringt:



oder wie in dem Uebergang vom Scherzo zum Schlußsatz in der 5. Symphonie, wo durch harmonische Mittel eine Spannung erzeugt wird, die einzig dasteht, und Ursache ist, daß der gewaltige C-Dur-Einsatz des Finale so überaus strahlend und überzeugend erscheint. Ein wirkliches Weiterbilden der Harmonik war erst Schubert vorbehalten, in demselben Sinne, wie es vordem durch Mozart geschehen war. Darin tritt, wie R. Wagner bemerkt, Beethoven in Gegensatz zu seinem großen Vorgänger, der seiner Mitwelt durch seine, aus tiefstem Bedürfnis keimende Neigung zu kühner modulatorischer Ausdehnung neu und überraschend war. Den Grund findet Wagner darin, daß Mozart erst von dem Gebiete der, von ihm bereits zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erweiterten dramatischen Musik aus, in die Symphonie eintrat. Hat Beethoven so das harmonische Material auch nicht erweitert, so unterscheidet er sich doch durch die Art, wie er die überkommenen Mittel verwendet, wesentlich von seinen Vorgängern. Die Idee seines Kunstwerks zwingt ihn zu einem reicheren Wechsel und größerer Mannigfaltigkeit der Harmonien und Modulation. In der Behandlung dieser Mittel selbst zeigt sich eine unerbittliche Logik und strengste Konsequenz. In diesem Sinne ist auch die Einführung der Dissonanz, trotz ihrer reichen und charakteristischen Verwendung, eine strenge.

Nach einer andern Richtung erblicken wir in Beethovens Kunstwerk einen mächtigen Fortschritt, nämlich nach Seiten der Ausnützung des Klanges als Darstellungsmittel. Beethoven ist der erste, der nur aus der Individualität des Klanges der einzelnen Tonerzeuger heraus erfindet und gestaltet. Die Instrumente sind ihm lebendige, eigenartige Wesen, deren Seele ihm bis ins kleinste vertraut ist. Genau nach Maßnahme ihres klanglichen Karakters überträgt er ihnen seine Ideen. Die Vertiefung seiner Auffassung zwingt ihn, die Instrumente bis zu den Grenzen der Möglichkeit auszunützen. Damit erzeugt er ganz von selbst eine Erweiterung der Technik und wirkt auf die Vervollkommnung der Instrumente hin. Aus diesem Gefühl entspringen auch seine steten Vorschläge zur Verbesserung des Klavier-Klanges. Noch bis zu Mozart war der Nachhall der Klaviersaite ein zu kurzer, um von einem wirklichen Gesangston reden zu können. Die Folge war, daß man den Ton in der Kantilene künstlich verlängern mußte. Das geschah in erster Linie dadurch, daß man den langen Ton in eine ornamentale Bewegung auflöste, unter der er als fortwirkend erschien. Diese Ausschmückungen, welche die Melodien Bachs und Händels rein äußerlich oft bis zur Undeutlichkeit umspinnen und auch bei Haydn und Mozart noch rein ornamentalen Karakter tragen, wurden in dem Augenblicke überflüssig, als der Klavierton an Tragfähigkeit und Dauer eine genügende Ausdehnung gefunden hatte. Das war aber der Fall, als Beethoven in Wien die Führung übernahm; er ist der erste, der diesen Vorteil ganz ausnützt. Die äußerlichen, von der Not gebotenen Verzierungen verschwinden bald ganz, an ihre Stelle tritt der ruhige breite Gesangston. Das Ornament wird deshalb nicht gänzlich ausgeschlossen, seine Anwendung findet jedoch nur da statt, wo es zugleich als Ausdrucksmittel die Bedeutung eines Tones oder Akzents steigert und damit in den Organismus des Ganzen sich als lebendiges Glied einfügt. So konnte Beethoven nun die breite ausladende Gesangskantilene auf das Klavier übertragen. Wie den einzelnen Ton, so konnte man nun auch ganze Komplexe von Tönen klingend erhalten. Diese gesteigerte Fähigkeit des Hallens verleiht naturgemäß dem Pedal ganz neue Bedeutung. Mit seiner Hilfe vermag man jetzt Töne in Zusammenhang zu bringen, die infolge ihrer Lage von den Händen in dieser Weite nicht verbunden werden können. Breite, gespreizte Akkordlagen voll abgerundeter Klangfülle und Wohllaut treten an Stelle der vordem engbegrenzten Lagen, und bewegte Linien finden einen Untergrund in breitklingenden Harmonien. Diese Fülle von Klang, verbunden mit der Möglichkeit fast unbegrenzter Nuancierung geben dem Klavier geradezu orchestrale Wir-

kungen. So weit geht Beethoven in der Ausnützung des Klanges, daß er ihn sogar als selbständiges Darstellungsmittel verschiedentlich benutzt, um durch die Eigenartigkeit der Farbe allein eine bestimmte Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Als Beispiel erinnere ich an die Stelle aus dem ersten Satze der Pathétique, deren eigenartige stimmungsvolle Wirkung allein auf dem Klange beruht:

Hörner und Trompeten haben nur in der obern Oktave die ganze Tonleiter lückenlos als Naturtöne. Händel und Bach, die diese Instrumente nur als melodieführende kennen, machen daher gerade von diesen Tönen den ausgiebigsten Gebrauch und führen sie bis in die höchsten Höhen. Das setzt aber eine ganz eigene Virtuosität voraus, die bereits bei den Nachfolgern dieser Meister verschwunden ist. Schon



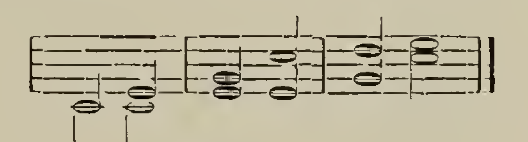
Bis zu welcher Stufe der Feinheit der klanglichen Nuancierung Beethoven geht, davon geben uns besonders die letzten Sonaten wieder eine Fülle von Beispielen. Dieselbe Individualisierung des Klanges zeigt sich auch in den Kammermusikwerken, besonders in den Klaviertrios. Die rücksichtslose Verwendung desselben Themas oder derselben Figur bald in diesem, bald in jenem Instrument, weicht immer mehr einer strengen Berücksichtigung der klanglichen Individualität der einzelnen Instrumente bei der Erfindung der Motive. Das Violoncello, das bei Haydn noch ganz in den Banden des Continuo steckt, und meist mit dem Klavierbaß läuft, tritt jetzt in voller Selbstständigkeit gleichberechtigt neben die beiden andern Instrumente.

Phil. Em. Bach beschränkt sich auf die Naturtöne bis zur zweiten Terz; das bedeutet, da nur die tiefen Stimmungen der Trompeten Verwendung finden, für beide Instrumente, abgesehen von dem tiefsten Grundton, die Töne:

Da die Trompeten und Hörner immer zu zweien angewendet werden, so lassen sich diese Töne in der Zweistimmigkeit nur auf die beiden Grundharmonien der Tonika und Dominante beziehen; ganz von selbst und naturnotwendig bilden sich so die bekannten Formeln, unter denen die häufigste folgende ist:



erweitert:



Am weitesten und glänzendsten aber macht sich das Prinzip der Individualisierung des Klanges in den Orchesterwerken geltend. Hier sind es vor allem die Blechbläser, Hörner und Trompeten welche ganz neue Stellung und Bedeutung erhalten. Erfüllten sie bei Haydn und Mozart in den meisten Fällen den Zweck, den Höhepunkten Glanz zu verleihen, so wird ihr Klang jetzt als Farbe zu einem der wichtigsten Darstellungsmittel. Indem Beethoven sie den übrigen Instrumenten gleichberechtigt macht, zwingt er sie an der Thematik selbst teilzunehmen.

Dieser Umstand wirkt einer neuen Entwickelung der Chromatik entgegen, und je reicher und selbständiger diese Instrumente Verwendung finden, um so stärker müssen sie einer chromatischen Entwickelung des Satzes widerstreben. In dem Augenblicke aber, in dem sie durch die Erfindung der Ventile zu chromatischen werden, schwindet dieser Widerstand und fast in demselben Augenblicke sehen wir auch die Kunst, durch Berlioz, Liszt und Wagner sich der Mittel der Chromatik bedienen. Die engen harmonischen Beziehungen der genannten

Naturinstrumente und ihre Verwendung zu glänzender Wirkung bei Beethovens Vorgängern ist auch die Ursache der typischen äußerlichen Orchestertuttis, mit wechselnder Tonika- und Dominantharmonie. Bei Beethoven verschwinden sie vollständig. —

Sollen sich diese Instrumente selbständig an dem musikalischen Gefüge beteiligen, so kann das nur dann geschehen, wenn die Motive, so weit sie klanglich für diese Instrumente in Betracht kommen sollen, bewußt so geformt sind, daß sie den vorhandenen Tönen sich anpassen. Gerade in der Erfindung solcher Motive und Themen ist Beethoven unerreichbar groß. Gleich das erste Thema der Eroica bildet ein prächtiges Beispiel. Es ist seinem Karakter nach undenkbar ohne den Klang des Blechs und darum von vorneherein auf diese Möglichkeit angelegt. Merkwürdigerweise findet sich dieselbe thematische Notenfolge auch in dem ersten Tutti des ersten Satzes von Mozarts Es-Dur-Symphonie gleich nach dem Thema. Bei Beethoven aber ist das Motiv das g r u n d l e g e n d e Element des Ganzen, während es bei Mozart dem Grundthema gegenüber nur nebensächliche Bedeutung beansprucht.

weit führen. Schon die erste Symphonie bietet uns Gelegenheit in der Stelle, wo über dem geheimnisvollen Pochen der Pauke in den Geigen sechszehntel Triolen wie



Schatten dahinschweben, zu erkennen, welche Bedeutung Beethoven diesem Instrumente zu verleihen vermag.

Aber nicht nur in den Blechbläsern, auch in den Holzbläsern und Streichern zeigt sich überall das Bestreben, sie klanglich nach jeder Richtung auszunützen und ihre Leistungsfähigkeit zu steigern. So entsteht ein ganz neuer, unerhörter Farbenreichtum, eine Fülle gesättigter Farben höchster Leuchtkraft in feinsten, durch M i s c h e n und D e c k e n erzeugter Nuancen. Gleichen Mozarts Partituren zarten Aquarellen, bei denen der Farbenhauch überall die Zeichnung durchscheinen läßt, so gemahnen die Beethovens in ihrer Glut und Tiefe der Farbe an die leuchtenden Oelbilder eines Rembrandt.



Ich erinnere auch an das stolze Thema des Schlußsatzes:



Jede Symphonie Beethovens gibt uns eine Reihe von Belegen für das Gesagte, jede enthält in den Hörnern besonders Stellen von genialer Kühnheit, aber auch oft von einer technischen Schwierigkeit, daß sie heute noch als Probiersteine der Tüchtigkeit gelten. — Auch die Behandlung der Pauken bei Beethoven verdiente einen eigenen Abschnitt, würde es nicht zu

In seiner ganzen Herrlichkeit und höchster Vollendung tritt das zuerst in der Eroica hervor. Mit ihr ist der Orchesterstil Beethovens gefestigt, wie mit der Pathétique sein Klavierstil.

Wir haben, indem wir die Entwickelung und das Wesen des Sonatensatzes betrachteten, hauptsächlich und naturgemäß an den e r s t e n Satz gedacht, da dieser entschieden als der Wesentlichste erscheint, soweit es die Entwickelung des

Kunstwerkes betrifft und zugleich die andern Sätze in ihrem Wesen bedingt. Es erübrigt nun noch die folgenden Sätze der Sonate bezw. der Symphonie einer kurzen Betrachtung zu unterziehen; zunächst den langsamen Satz, das A d a g i o.

Schiller sagt einmal: ‚Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevolle Reise, macht uns die Fesseln der Notwendigkeit leicht und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln und alles Körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntnis der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebiet; über diese hinaus kann ihn sein irdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der a n d e r e hinzu, ernst und schweigend und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlichte Tiefe. In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweiten das Gefühl des E r h a b e n e n. Im Erhabenen erreichen wir das Gefühl der h ö c h s t e n F r e i h e i t; hier handelt der Geist, als ob er unter keinem andern als seinem eigenen Gesetze stünde, der Einfluß des Sinnlichen hört hier auf. Es führt uns heraus aus der sinnlichen Welt, plötzlich ohne Uebergang führt es uns über die Schwelle seines Reiches. Indem es uns aber emporträgt, nötigt es uns das Gefühl unserer W ü r d e auf und erfüllt uns mit h e i l i g e m S c h a u e r und h ö c h s t e m E n t z ü c k e n“. Damit ist auch das Wesen des Beethovenschen Adagios erklärt, es fällt in die Sphäre des E r h a b e n e n. Es ist höchste, himmlische Offenbarung, die uns anmutet, wie der Anblick des ewigen erhabenen Meeres, oder der geheimnisvolle sternenbesäete Nachthimmel; die Rede verstummt und wir sinken von heiliger Wonne übermannt in die Knie und beten das Göttliche an, welches hier sichtbar in die Erscheinung tritt. – Was nun die Architektonik, den formalen Aufbau dieses Satzes betrifft, so können wir mehrere Grundformen erkennen; die eine ist die der dreiteiligen Arie, wie wir sie bereits in der Einleitung kennen gelernt haben. Nach ihr ist z. B. der Mittelsatz der Sonate in E-Dur op. 14 geformt, in der C-Moll Sonate, der Pathétique haben wir dieselbe lose Form aber mit zwei Mittelsätzen, dem Rondo gleichgebildet. Auch die Form des ersten Sonatensatzes findet zuweilen Anwendung auf das Adagio. Dem veränderten Karakter entsprechend, der alles Ringen ausschließt, ist jedoch ihre Entwickelung eine losere; Bindesätze und vor allem die Durchführung sind auf einen kleinen Raum beschränkt. Vorherrschend bleibt das melodische Element. Noch eine Form ist zu erwähnen, die der V a r i a t i o n, wie sie in dem Mittelsatz der G-Dur Sonate op. 10. auftritt.

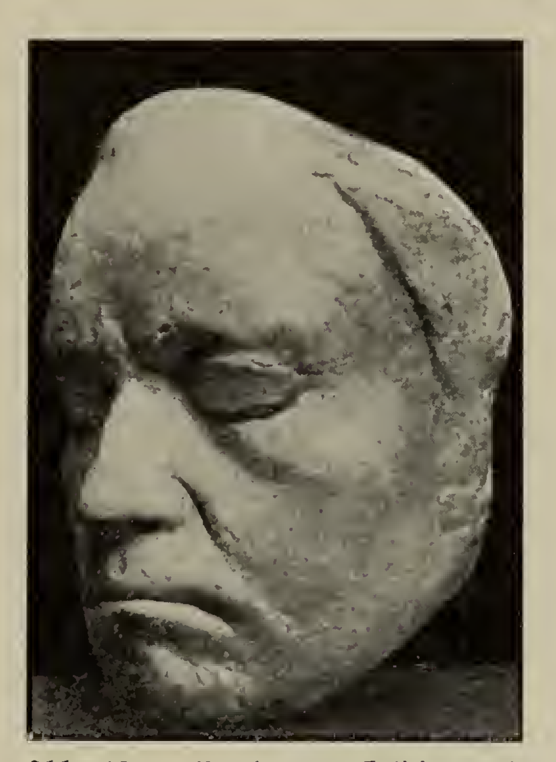
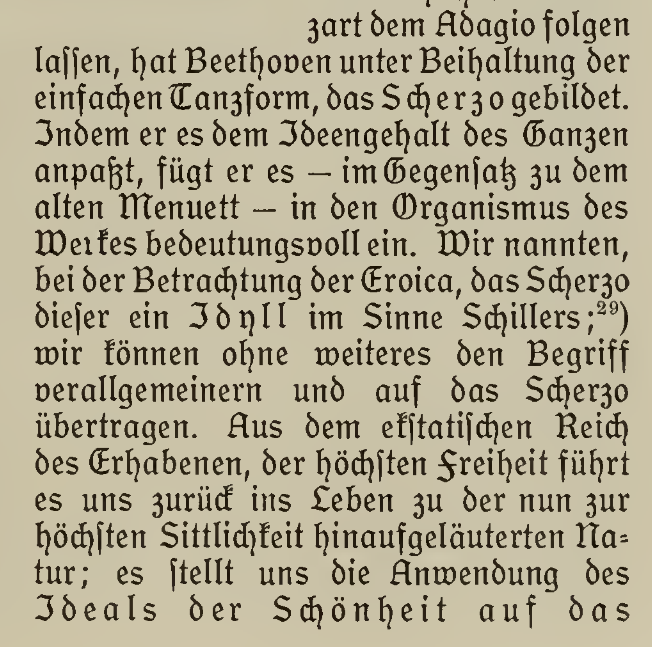


Abb. 40 · Beethovens Gesichtsmaske (1812) · Von Klein



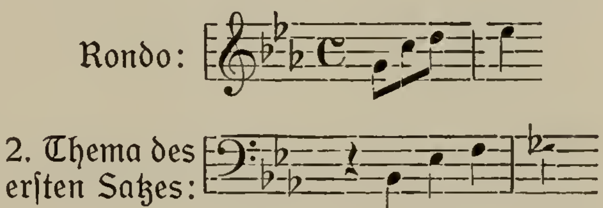
Aus dem Menuett, das Haydn und Mozart dem Adagio folgen lassen, hat Beethoven unter Beihaltung der einfachen Tanzform, das S c h e r z o gebildet. Indem er es dem Ideengehalt des Ganzen anpaßt, fügt er es – im Gegensatz zu dem alten Menuett – in den Organismus des Werkes bedeutungsvoll ein. Wir nannten, bei der Betrachtung der Eroica, das Scherzo dieser ein I d y l l im Sinne Schillers;[29]) wir können ohne weiteres den Begriff verallgemeinern und auf das Scherzo übertragen. Aus dem ekstatischen Reich des Erhabenen, der höchsten Freiheit führt es uns zurück ins Leben zu der nun zur höchsten Sittlichkeit hinaufgeläuterten Natur; es stellt uns die Anwendung des I d e a l s d e r S c h ö n h e i t a u f d a s

wirkliche Leben dar. – Durch unsere Kraft haben wir uns Eden wieder erobert, der lebendige *Trieb*, die innere Harmonie in uns zu erzeugen und die Menschheit in uns zu vollendetem Ausdruck zu bringen, ist erfüllt worden. Es ist ein beglückendes Hochgefühl bewußter Seligkeit, ein Gefühl, in dem zu verweilen uns die Natur antreibt. Seinen Ausdruck findet es im *Finale*. Je heißer und ernster das Ringen, desto tiefer ist dieses Gefühl der Freude. Der Grad des Ausdrucks hängt ab von der Tiefe und dem Karakter der Gesamtstimmung. In diesem Sinne wird der Schlußsatz der fünften Symphonie zum überwältigenden Siegeshymnus. In der Eroica ist die Freude eine ernste, stolze, entsprechend dem Ernst und der Größe der Idee des Ganzen. In anderen Werken, wie der Waldstein-Sonate, der ersten Symphonie, steigert sich die Stimmung zu übermütig toller Lust. Den höchsten Ausdruck dieser Idee, ihre Erfüllung, erreicht der Schlußsatz der 9. Symphonie. – Aus alledem folgt, daß auch die Form des Finale eine losere sein wird, als die des ersten Satzes in seiner strengen Entwickelung, gerade wie bei dem Adagio. Wie dort, treten, wenn die äußere Form des ersten Satzes Anwendung findet, (z. B. in der ersten Sonate in F-Moll) Durchführung und Verbindungsglieder zurück, oder entbehren der strengeren motivischen Entwickelung; das *melodische* Prinzip tritt in den Vordergrund. Das treibt Beethoven ganz von selbst dazu, an Stelle dieser Form häufig die des *Rondo* zu setzen. Dem Hauptthema treten hier

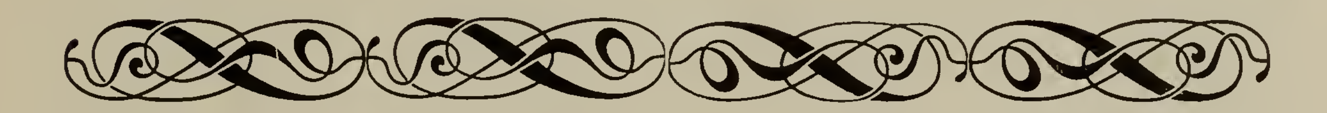
Abb. 41 · Beethoven mit Notenblatt

ein oder zwei weitere Themen zur Seite, die nach bestimmten Gesetzen mit diesem abwechseln und durch mehr figurative Bindeglieder miteinander verknüpft sind. Die Art des Wechsels der Themen ist eine mannigfache. Marx in seiner Beethovenbiographie zählt deren sechs auf. Daß aber auch die Variationenform sich für das Finale eignet, zeigt Beethoven im höchsten Sinne in der Eroica.

Die Antwort auf die Frage nach dem die Sätze verknüpfenden Bande, ergibt sich nach unseren Auseinandersetzungen von selbst, es ist eben die das Ganze bestimmende Idee, also ein rein geistiges Band. Zeigt sich dabei in der Bildung der Themen verschiedener Sätze eine anklingende Aehnlichkeit, — wie z. B. in der Sonate pathétique:



oder die merkwürdige Aehnlichkeit in der Gestaltung der Themen in der Sonate B-Dur op. 106, auf die Reinecke aufmerksam macht [30]) - so vermag das wohl den Eindruck der Zusammengehörigkeit zu steigern, ist jedoch von Nebenbedeutung.



Kapitel IV · Auf breiter Woge



Der Druck, welcher auf Beethovens Seele gelastet, mit der Eroica war er spurlos verschwunden. In seinem Herzen beginnt ein neues Blühen und Sprießen, ein Singen und Klingen, wie wenn nach eisigem Winter der Frühling plötzlich mit Allgewalt einzieht. Die nun folgenden Jahre von 1803 bis etwa gegen 1812 sind die fruchtbarsten in Beethovens Leben; fast unmittelbar folgt ein Werk dem andern, und jedes neue scheint das vorhergehende an Schönheit überbieten zu wollen.

Gleich in den Anfang dieser Zeit fällt ein Hauptereignis, der Beginn der Komposition der Oper ‚Fidelio'. Von der Leitung des K. K. Theaters an der Wien war Beethoven unter günstigen Bedingungen der Auftrag geworden. Den Anfang der Komposition setzt Frimmel in die Zeit etwa zwischen Mai und Oktober 1803. Mit Freude und Begeisterung ging Beethoven an die Arbeit. Es war ein gutes Geschick, welches ihm gerade die Leonorendichtung in die Hand spielte. Hier hatte er die Möglichkeit, ein Ideal, welches sein ganzes Herz erfüllte und welches er im Leben vergeblich ersehnte, das ideale Weib, in Tönen lebendig vor sich erstehen zu lassen. Um das zu verstehen, müssen wir vorher einen kurzen Blick auf Beethovens Liebesleben werfen.

Der Meister war sehr empfänglich für Frauenschönheit und Frauenreiz. Rasch flammt sein Herz auf, aber nicht allzulange hält ihn Amor fest; ‚volle sieben Monate' war das längste, wie er Ries, der ihn mit seinen Eroberungen neckte, scherzend zur Antwort gab. Groß ist die Zahl edler Frauen, denen er sein Herz geschenkt. Und sie alle haben Anteil an einer Reihe der schönsten Werke Beethovens. Wir erwähnten bereits aus der Bonner Zeit seine erste Liebe zu der hübschen Jeanette d'Honrath. In Wien sahen wir ihn von heftiger Leidenschaft zu der schönen Komtesse Giuliette Guicciardi entbrannt. Kurz nachher machte er der M. Willmann einen Heiratsantrag. Von der Komtesse Therese Brunsvik ist es sicher, daß Beethoven sie geliebt hat, und von ihr wiedergeliebt worden ist. Aus der Reihe der Uebrigen nenne ich nur noch die jugendlich blühende Therese Malfatti, deren Verehrung wohl in das Jahr 1810 fällt, und Dorothea Erdtmann, zugleich eine vortreffliche Klavierspielerin. Ihr, ‚der lieben,



Abb. 42 · Beethovenskizze von Moritz von Schwind

werten Dorothea=Caecilia' ist die große ‚Hammerklavier Sonate' gewidmet. Wie läßt sich diese Unbeständigkeit wohl erklä= ren? An eine Don Juan= oder Schmetter= lingsnatur kann doch bei Beethoven nicht gedacht werden? Sollte nicht vielleicht von

ihm gelten, was Sören Kierkegard[31] von der Liebe der Griechen sagt? ‚Ihr ganzes Leben, meint er, geht auf in Individualität. Ueberall herrschte bei ihnen das Persönlich-Psychische vor und war stets mit dem Sinnlichen verbunden. Ihre Liebe war daher mehr eine psychische als eine sinnliche und hieraus floß jene Verschämtheit, die durchweg auf der Liebe der althellenischen Zeit ruhte. Sie entflammten in Liebe zu einem Mädchen; sie setzten Himmel und Erde in Bewegung, um in den Besitz desselben zu kommen. Gelang es ihnen, so waren sie vielleicht des Besitzes schon müde und suchten eine neue Liebe. Die psychische Liebe ist voller Zweifel und Unruhe, ob sie denn auch glücklich werden, ihren Wunsch erfüllt sehen, wieder geliebt sein werde, eine Sorge, von welcher die sinnliche Liebe nichts weiß. Ihr Reichtum zeigt sich darin, daß sie stets als eine neue und andere auftritt, auch im Verhältnis zu jedem einzelnen Gegenstand ihrer Liebe'. Sicherlich ist auch bei Beethoven das persönlich Psychische am stärksten vorherrschend, und seine Liebe mehr psychisch als sinnlich. Ruhelos sucht auch er nach der Liebe, nach dem Weibe, das dem Ideale entspricht, welches er davon im Herzen trägt. Aber so oft er es glaubt gefunden zu haben, zerfließt es gewissermaßen unter seinen Händen, es vermag nicht reale Wirklichkeit zu werden. Nicht flüchtige Neigung erstrebt sein Herz, sondern jene beseligende, höchste Liebe, die ihn — gleich der Kunst — emportragen soll, über sich selbst, dem Göttlichen zu. Im Weibe sucht er das Ideal der von der Tugend verklärten Schönheit. Tugend aber ist, wie der hl. Augustin sagt, ‚Maß und Ordnung in der Liebe', ihre Schönheit beruht somit auf demselben Gesetz, wie das Kunstschöne. Die Schönheit, die Beethoven in seiner Kunst preist, sie will er auch im Weibe, in seinem Weibe erkennen und lieben unter der Hülle der von ihr durchstrahlten Schönheit des Körpers. Einmal glaubte er dieses hohe Ideal im Leben gefunden zu haben, damals, als er jene von tiefster Inbrunst der Liebe diktierten Worte an die ‚unsterbliche Geliebte' richtete. Aber auch sie war nicht imstande Beethovens große Seele zu erfüllen. Und so wanderte der Meister weiter, das Auge zur Sonne gerichtet, aber das Herz voll Sehnsucht, die Liebe, die große allmächtige Liebe suchend. Wir betonten in Beethovens Liebe das Psychische als überwiegend; das schließt aber das Sinnliche nicht aus. Beethoven war keine kalte, leidenschaftlose Natur; wer die tiefe, heiße Glut seiner



Abb. 43 · Wien und Döbling · Nach einem Aquarell auf den Deckel eines Etuis

Liebe nicht aus seinen Werken atmet, der kennt diese nicht! Aber diese Leidenschaft ist im erhabensten Sinne von Maß und Ordnung beherrscht und zur höchsten Schönheit geläutert. Beethovens Herzensreinheit empfinden wir in seinen Werken, wie den belebenden Hauch des vom Duft der Kräuter erfüllten frischen Morgenwindes, den Boten des Lichts. Sie ist durch eigene Kraft in hartem Kampfe erkämpft, ein Siegespreis. Darum durfte er auch das stolze Wort aussprechen: ‚Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, sie ist auch die meinige'. ‚Selig ist, wer alle Leidenschaften unterdrückt hat und dann mit seiner Tatkraft alle Angelegenheiten des Leben unbesorgt um den Erfolg verrichtet'. Nichts war Beethoven ekelhafter als gemeine Sinnlichkeit. ‚Sinnlicher Genuß ohne Vereinigung der Seelen ist und bleibt viehisch, nach selbem hat man keine Spur einer edlen Empfindung, vielmehr Reue', schreibt er 1812 in sein Tagebuch. Wohl am schönsten spiegelt sich die Lauterkeit seines Herzens in einem Briefe an Frau Marie Bigot, die Gattin des Bibliothekars Bigot, eine ausgezeichnete Pianistin. Böse Klatschsucht hatte die reine Freundschaft des Meisters zu dieser Dame mißdeutet und so das Verhältnis Beethovens zu den beiden Gatten getrübt. Ganz seinem ehrlichen geraden Sinne entsprechend, lauten die Worte, die Beethoven daraufhin an Frau Bigot schreibt: ‚Es ist einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichem Verhältnis mit der Gattin eines andern zu stehen, nicht möchte ich so durch ein Verhältnis meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geschick einst mit mir teilen wird, anfüllen und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben. Nie, nie werden Sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles was schön und gut ist. — Sie haben meinem Herzen sehr wehe getan.' Diese lautere Gesinnung Beethovens wird uns auch bestätigt durch die kurze treffende Karakteristik, die der Arzt Dr. Weissenbach aus Salzburg, der Dichter der Kantate ‚Der glorreiche Augenblick', von ihm gibt. ‚Nie', sagt er, ‚ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüt in Gesellschaft von so kräftigem trotzigen Willen begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Aeußerungen dieses Gemüts wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was er liebt und ehrt, durch Gesinnung Wort und Werk kann es zu Zorn und auch Tränen bringen. Darum ist es mit der gemeinen Welt auch ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiß erglüht, daß es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat müssen.' In einem der Konversationshefte aus dem Jahre 1820 findet sich der bedeutungsvolle Ausruf: ‚Das moralische Gesetz in uns, und der gestirnte Himmel über uns', — Kant!!! Fürwahr, das sind die beiden Angelpunkte in Beethovens Leben; das moralische Gesetz, welches ihn zur ‚Persönlichkeit' zur ‚Freiheit' erzogen und die Herrlichkeit des Sternenzelts, unter dessen erhabener Pracht er selig reinen Herzens seinen Schöpfer erschaut.



Abb. 44 · Dorothea von Erdtmann

Es liegt in Beethovens subjektiver Art begründet, daß er nie einen Text hätte komponieren können, den er nicht in sich selbst erlebt, der nicht gewissermaßen seiner eigenen Natur entsprungen, sein eigen war. Ihn selbst zu dichten, — und das hätte seiner Natur am meisten entsprochen, wie er selbst empfunden — war ihm versagt, er mußte warten, bis ihm der Zufall einen Text bot, in dem er sein eigen Wesen wiedergespiegelt fand. Das gelang ihm wenigstens stofflich im Fidelio, aber trotz aller Bemühungen nie wieder. Keine der vielen ihm angebotenen Operndichtungen konnte ihm wieder das Gefühl geben, als habe er sie selbst gedichtet. Dadurch aber, daß Beethoven seinen Text selbst nicht dichterisch gestalten konnte, war er auch in der musikalischen Form von der dichterischen Vorlage abhängig. Diese konnte nicht das Resultat gleichzeitiger dramatischer Entwickelung aus einem Kern heraus werden und sich zur großen breitangelegten Szene entwickeln, wie im Musikdrama. Dadurch, daß der Text in seiner Anlage auf die bekannten Formen der Oper zugeschnitten war, zwang er den Komponisten sich dieser zu bedienen. Erst Richard Wagner war es vorbehalten, Dank seiner glücklichen Doppelveranlagung als Dichter in Tönen und Worten das wirkliche musikalische Drama zu schaffen, in dem die gleichzeitige Entwickelung von Wort und Ton sich ihre Form jeweils aus dieser dramatischen Entwickelung selbst gebiert. Darin gleicht die Kunst Wagners der J. S. Bachs. Wie diese ist sie nur nach einer Seite begrenzt, und wie diese gestaltet sie aus einem Thema heraus, einem Grundgedanken, dem allerdings, gerade wie in der Fuge Nebenmotive zur Seite treten können. In ihrem höchsten Drang nach bestimmten Ausdruck sind Wagners Motive zu Gestalten geworden, die, — wie man geradezu sagen kann — handelnd auftreten, und die ganze Entwickelung damit zur eigentlich dramatischen stempeln. Demgegenüber kennt die alte Oper nur die doppelt begrenzten Formen wie die Sonate, mit vorherbestimmter Architektur; dem Hauptthema folgt ein zweites und diesem die Wiederholung des ersteren, so ist es in der Arie, so auch in den meisten Ensemblesätzen, bald weiter, bald enger begrenzt, eine freie thematische Entwickelung dabei nur in engen Grenzen anwendend. Auf diese Formen war auch Beethoven in



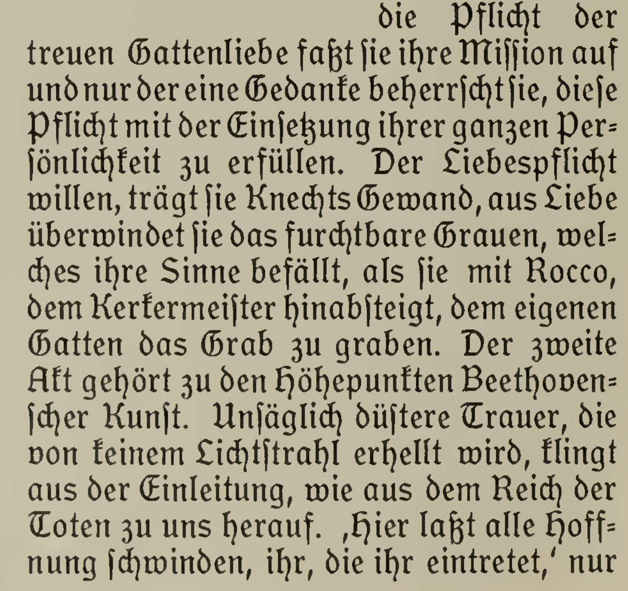
Abb. 45 · Bildnis von Ferdinand Schimon

ſeinem Fidelio angewieſen; wie er ſie von Mozart überkommen, ſo nahm er ſie. Auf dieſe Art wurde Fidelio zur Oper, aber zu einer, die, da ſie in ihrem Inhalt die Löſung eines ſittlichen Problems höchſter Art ſtellt, — die Erlöſung durch die reinſte, ſelbſtloſeſte, und aufopferndſte Liebe des Weibes —, hoch über alle vorhergegangene Opern emporragt. Die Macht dieſer Idee bewegt Beethovens Seele ſo ſtark, daß der Gedanke das Hemmende der Form überwindet und eine wirklich dramatiſche Entwickelung erzeugt, die in ihrer elementaren Gewalt alles mit ſich fortreißt. In der Tat, nur ein ſolcher Stoff war würdig Beethovenſcher Kunſt. ‚Ich brauche einen Text, der mich erregt', ſagte er einmal zu dem jungen Gerh. von Breuning, — ‚er muß etwas Sittliches, Erhebendes ſein. Texte wie Mozart komponieren konnte, wäre ich nie imſtande geweſen, in Muſik zu ſetzen. Ich konnte mich für liederliche Texte niemals in Stimmung verſetzen.' ‚Ich muß mit Liebe und Innigkeit daran gehen können', ſchreibt er ein andermal, ‚Opern wie ‚Don Juan' und ‚Figaro' könnte ich nicht komponieren. Dagegen habe ich Widerwillen. Ich hätte ſolche Stoffe nicht wählen können, ſie ſind mir zu leichtfertig!' — Nun zu Fidelio.



Abb. 46 · Schröder-Devrient

Im Mittelpunkt des Werkes ſteht Leonore und beherrſcht die ganze Handlung ſo, daß alle andern Perſonen des Stückes bedeutend gegen ſie zurücktreten. In dem Augenblicke, wo ſie die Führung der Handlung übernimmt, beginnt wirkliches, wahrhaftiges dramatiſches Leben zu pulſieren. Das geſchieht eigentlich erſt mit dem Beginn des zweiten Aktes; vorbereitet wird dieſer in ſeiner Entwickelung bereits in der großen Arie Leonorens im erſten Akt. So ſchön die ihr vorangehenden einzelnen Stücke des erſten Aktes ſind, — ich erinnere nur an das wunderherrliche Quartett ‚Mir iſt ſo wunderbar', in der Form eines vierſtimmigen Kanons — als Ganzes in ihrem Zuſammenhang betrachtet, vermögen ſie nicht das Gefühl einer nach einem Punkt hineilenden zielbewußten dramatiſchen Steigerung in uns zu erzeugen, ſie ſtehen vielmehr jedes für ſich da, jedes ein Ganzes. Das ändert ſich in dem Moment, in welchem der Sturm, der in Leonorens Herzen beim Anblick des in Rachegedanken ſchwelgenden Pizarro plötzlich mit elementarer Gewalt, in den Worten: ‚Abſcheulicher, wo eilſt du hin', hervorbricht. Jetzt erkennt ſie das Ziel, die Größe der Aufgabe und Gefahr und damit wächſt ihr Mut zu höchſter Begeiſterung. Als eine Pflicht, die Pflicht der treuen Gattenliebe faßt ſie ihre Miſſion auf und nur der eine Gedanke beherrſcht ſie, dieſe Pflicht mit der Einſetzung ihrer ganzen Perſönlichkeit zu erfüllen. Der Liebespflicht willen, trägt ſie Knechts Gewand, aus Liebe überwindet ſie das furchtbare Grauen, welches ihre Sinne befällt, als ſie mit Rocco, dem Kerkermeiſter hinabſteigt, dem eigenen Gatten das Grab zu graben. Der zweite Akt gehört zu den Höhepunkten Beethovenſcher Kunſt. Unſäglich düſtere Trauer, die von keinem Lichtſtrahl erhellt wird, klingt aus der Einleitung, wie aus dem Reich der Toten zu uns herauf. ‚Hier laßt alle Hoffnung ſchwinden, ihr, die ihr eintretet,' nur



der Tod kann euch von hier den Ausgang öffnen. Leise Klagelaute ziehen wie schattenhaft durch die Gewölbe, und das gleichmäßige Pochen der Pauke zu dem Tremolo der Streicher klingt wie das grausige Ticken der Totenuhr. Grabesstimmung hat uns umfangen und bange ahnungsvolle Angst, wie vor etwas Ungewissem, beklemmt unsere Brust bei diesen Tönen. Diese Stimmung hält uns so mächtig im Banne, daß ein Entrinnen unmöglich ist. Aus dem Dunkel des Kerkers löst sich die Gestalt Florestans, des Gatten Leonorens, der hier unschuldig schmachtet. Seine Hoffnung ist dahin, er hat mit dem Leben abgeschlossen und erschaut im Tode die Erlösung. Mit stiller Wehmut denkt er der früheren Tage des Glücks. Da steigt vor seinem Geiste die Gestalt der Gattin auf, er glaubt sie zu sehen und im innern Schauen selig versunken, entschwindet ihm die Wirklichkeit, die düsteren Mauern öffnen sich. In hellem Glanze schwebt ein Engel, Leonore ihm entgegen, ergreift seine Hand und führt ihn empor zur Freiheit, zum Licht! In seliger Verzückung sinkt er hin. Wunderbar knüpft nun die Wirklichkeit an diese Vision an. Leonore erscheint leibhaftig an der Seite Roccos, um das Grab für Florestan zu graben. Beethoven hätte die trostlose Wirklichkeit uns durch nichts schärfer empfinden lassen können, als daß er hier zu melodramatischer Behandlung greift. Das von keiner Melodie belebte Wort klingt hart und klanglos, kalt wie die Luft, die uns aus den grauenvollen Gewölben anweht. Das Melodram leitet über zu dem Duett: ‚Nur hurtig fort, nur frisch gegraben'. Die grausige Arbeit beginnt. Leonore blickt heimlich auf den Gefangenen, aber sie kann nicht erkennen, ob es wirklich ihr Gatte ist. Rocco spornt sie zu schneller Arbeit an. Nun rollt polternd der Stein, der die Zisterne noch deckte. Das Grab gähnt offen. Immer wieder blickt Leonore nach dem Gefangenen, immer heftiger wird ihre Seele erregt von dem Unglück, das sie hier vor sich sieht. Tiefstes Mitleid erfüllt ihre Seele. Da übermannt es sie: ‚Wer du auch seist, ich will dich retten!' Mit diesem Entschluß steigert sich Leonorens sittliche Schönheit zu höchster Reife. An Stelle der, wenn auch im edelsten Sinne egoistischen Gattenliebe, ist die selbstlose Menschenliebe getreten und damit die Pflicht ihrer selbst willen, nicht von der Liebe zum Gatten erzeugt. Ihr Entschluß stählt und erhebt ihre Seele und läßt sie das Grausen überwinden. Mutig greift sie von neuem zum Spaten und auf Grund dieser gewonnenen Seelenerhebung empfinden wir die nun folgende Wiederholung des ersten Teils der Arie hier nicht als eine formale, sondern als eine Steigerung, die aus der Handlung geboren zur Notwendigkeit geworden. Um dies in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen, halte man diesem Stücke die gewiß bedeutende Arie des Pizarro im ersten Akt entgegen: ‚Ha! welch ein Augenblick.' Den wirkungsvollen Höhepunkt der Steigerung bildet der drohende Ruf: ‚Ein Stoß, und er verstummt'. Die



Abb. 47 · Die Schröder-Devrient als Fidelio (Kostümbild)

Form zwingt Beethoven, diesen Effekt zu wiederholen; aber wie schwächt hier die Wiederholung die Wirkung ab, statt sie zu steigern! Der tiefere Grund liegt darin, daß, während Leonore eine von wirklichem Leben erfüllte Person ist, Pizarro nicht über den Theaterbösewicht hinauswächst wie ihn die Zeit als Typ konstruiert hatte. Hatte das Duett Roccos und Leonorens unsere Beklommenheit und Furcht erhöht, so wendet sich das folgende Terzett an unser Mitleid; das Unglück des unschuldig Leidenden bewegt unser Herz immer stärker. Auch hier erscheint die Form natürlich und logisch, trotz der typischen Wiederholung. Der arme Gefangene, der nach langer Qual zum ersten Male wieder teilnehmende Menschen sieht, wird davon so bewegt, daß sein überquellendes Herz nur immer wieder Worte des Dankes zu stammeln vermag, und so gibt sich die Wiederholung des Themas: ‚Euch werde Lohn' als etwas ganz Natürliches, Folgerichtiges. — Unsere Gemütsspannung ist unterdessen aufs Höchste gesteigert. Da tritt Pizarro ein. Was nun folgt, ist nicht in Worte zu fassen. Die Steigerung bis zu dem elementaren Schrei Leonorens und dann nachher die Erlösung, hat an dramatischer Wahrheit und zwingender, überwältigender Macht, nirgends ihresgleichen. Die Musik geht hier bis zu den äußersten Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeit; ja, in dem im höchsten Affekt sich losringenden Schrei Leonorens überschreitet sie diese und kehrt zurück zum elementaren Naturlaut, aus dem alle Musik in ihrem letzten Grunde geboren ist. So auch bei der Erlösung. Eine einfache Naturmelodie aus den Naturtönen der Trompete gebildet, löst mit einem Schlage die höchste Spannung in Seligkeit aus. Es ist derselbe Gedanke der in der neunten Symphonie idealste Verklärung findet, die Befreiung durch die Urmelodie des Volksliedes. Hier wie dort ist Liebe die Macht, die so Großes vollbringt, die unbezwingbare Allgewalt der Liebe, die den Menschen zum Menschen führt und ihn leitet zur Freiheit, zum Licht. Im Fidelio, eingekleidet in die Form eines ergreifenden Dramas weniger Personen, wird sie in der Neunten zum chorischen Urdrama, zum weltentrückenden dionysischen Dithyrambus.

Auf diese letzte Auffassung deutet bereits der Schlußchor des Fidelio hin. Es ist sicher kein Zufall, daß Beethoven hier mit den Worten: ‚Wer ein holdes Weib errungen, stimm in unseren Jubel ein!' direkt an Schillers Freuden-Ode anknüpft, und wenn die Melodie zu diesem Gedanken an elementarer, zwingender Macht noch nicht die des Freudenthemas erreicht, eine Vorahnung liegt hier doch zutage.

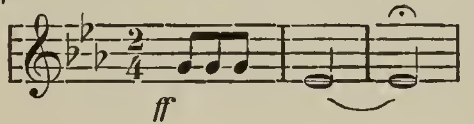
Fidelio sollte dem Meister übrigens zum Schmerzenskinde werden. Nicht, daß die Oper bei ihrer ersten Aufführung am 20. September 1805 durchfiel; das konnte einen Beethoven nicht an sich irre machen. ‚Mein Fidelio ist vom Publikum nicht verstanden worden,' äußert er sich später einmal, ‚aber ich weiß es, man wird ihn noch schätzen.' Man drängte ihn zu Aenderungen, die sich teilweise als notwendig herausstellten. Sie beschäftigten ihn immer wieder bis zum Jahre 1814. Nicht weniger als vier Ouverturen schrieb der Meister zu dem Werke, darunter die große in C-Dur, die selbst zum Drama wird; die letzte war die in E-Dur. Zur Oper will eigentlich keine so recht passen, die E-Dur hat kaum Beziehungen zu derselben, die große C-Dur nimmt die wichtigste dramatische Steigerung vorweg und schwächt sie ab. Am besten eignet sich immer noch die kleine zuerst geschriebene Ouverture in C-Dur (die nachher als op. 138 erschien). In ihrer Unpersönlichkeit leitet sie noch am natürlichsten in die Stimmung des ersten Akts über, ohne auf die Handlung zu drücken.

Noch während Beethoven mit dem Fidelio beschäftigt war, arbeiteten in seinem Geiste bereits neue gewaltige symphonische Ideen, und zwar zu keinem geringeren Werke als der fünften Symphonie. Ihre Vollendung zog sich aber hin bis zum Jahre 1808, sodaß die B-Dur, obgleich später begonnen, aber bereits 1806 vollendet, an die vierte Stelle rückte. Wie frische Frühlingsluft weht es uns aus diesem Werke an. Nach all dem furchtbaren Ernst und dunklem Pathos der Fidelio-Musik mochte es Beethoven wie ein Herzensbedürfnis nach Sonnenschein und bunten Blumen gewesen sein. Das stürmt dahin, wie der Bach, der vom Felsen herabfällt, sorglos, unbekümmert, wohin ihn sein Schicksal leiten wird. Dabei ist die vierte Symphonie von einer seltenen formellen

Abrundung und Plastik und einer Klarheit der Architektur, die an Mozart erinnert. Ein Seitenstück, nicht nur der Stimmung nach, sondern auch nach letzterer Richtung hin, hat sie in dem um dieselbe Zeit entstandenen Klavierkonzert in G-Dur op. 58. Auch in den orchestralen Mitteln zeigt sich in beiden Werken gleiche Mäßigung und Beschränkung. Beethoven behilft sich mit einer Flöte, ein Verfahren, welches er auch in den beiden ersten Nummern des Fidelio anwendet. Der Grund hiefür kann nur in einem künstlerischen Bedürfnis beruhen. Auch die Hörner sind wieder auf die herkömmliche Zweizahl beschränkt und zeigen der kühnen Behandlung in der Eroica gegenüber, besonders in der Anwendung der künstlichen Töne eine merkliche Rückkehr zu einfacherer Behandlung. Noch sind aus dieser Zeit die drei wunderbaren Streichquartette op. 59, F-Dur, E-Moll und C-Dur zu erwähnen und das Konzert für Violine und Orchester in D-Dur op. 61. Interessant ist in dem F-Dur-Quartett im Trio des Menuett eine Reminiszenz an das Anfangsduett des Fidelio:



Die fünfte Symphonie trat erst 1808 in die Oeffentlichkeit. Sie ist eines von den Werken, bei deren Anhören man das Gefühl hat, als müßte es von Ewigkeit her gewesen sein, wie Urfelsgestein, und müßte wie dieses die Ewigkeit überdauern. ‚So klopft das Schicksal an die Pforte,‘ antwortete Beethoven auf die Frage nach der Bedeutung des ersten Themas. Und fürwahr, nirgends fühlen wir die düstere Macht des gewaltigen Schicksals mehr, als in diesem Werke, des tragischen Schicksals, an unser Menschentum gekettet zu sein mit dem sehnenden Drang nach Freiheit; nirgends aber auch triumphiert der in heißem Kampfe geläuterte Mensch, nachdem er die Ketten zerbrochen, die ihn wie Prometheus an den Felsen schmiedeten, stolzer und seiner Würde bewußter, als in dem jubelndem Siegeshymnus, der das Ganze krönt. Der erste Satz ist in seiner knappen, klaren und übersichtlichen Plastik wie aus Granit gemeißelt. Nur wenige, kurze Motive bringt er, aber sie sind von geradezu elementarer Macht. Beherrscht wird er vollständig von dem Hauptmotiv:



So mächtig ist die erregende Kraft dieses Motivs, daß es auch in den folgenden Sätzen noch weiter klingt, immer wieder von neuem hervorbrechend, gleich wie die im verborgenen waltenden Schicksalsmächte plötzlich, unvermutet, sei es zu Glück oder Unglück, sichtbar werden. Hierdurch wird auch besonders der ideale Zusammenhang der vier Sätze betont.

Wie die meisten früheren Werke, so wurde auch diese Symphonie im Hause des Fürsten Lobkowitz zuerst probiert. Ueber die erste der Proben ist uns ein interessanter Bericht von einem Augenzeugen überliefert, der beweist, wie Beethoven, auch als Dirigent mit peinlicher Gewissenhaftigkeit verfuhr, andererseits läßt er aber auch durchblicken, wie ungewohnt und schwierig den Musikern die Werke Beethovens damals erschienen. Unser Gewährsmann, ein französischer Tourist erzählt in der ‚Indépendence belge‘ folgendes: ‚Beethoven war merkwürdig genau in der Ausführung seiner Werke. Schon hatte sich die Probe bis weit in den Abend hinein ausgedehnt, aber immer wieder ließ der berühmte Meister einzelne Stellen, deren Ausführung ihm nicht genügte, wiederholen. Die Musiker begannen zu murren, weniger aus Ermüdung, als vielmehr weil die Zeit des Abendessens längst verstrichen war. Die Wiener aber, das muß ich sagen, verstehen keinen Spaß, sobald es sich ums Essen handelt. Da ließ der Fürst allerhand Speisen und zahlreiche Flaschen Champagner auftragen, woran sich die Spieler zwischen zwei Symphoniesätzen stärken konnten. Nachdem das geschehen, wurde die Probe mit doppeltem Eifer fortgesetzt‘ [32]

Im Sommer 1806 weilte Beethoven einige Zeit bei seinem Freunde, dem Grafen Brunsvik zu Márton-Vásár in Ungarn. Im Oktober ging er zum Fürsten Lichnowsky nach Grätz in Schlesien. Dieser Besuch fand aber ein jähes Ende durch

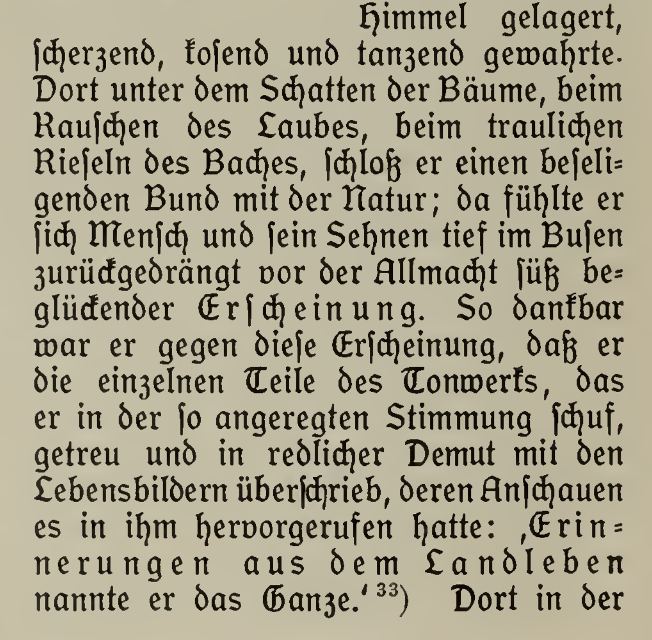
die übergroße Empfindlichkeit Beethovens. Durch die unvorsichtige Aeußerung eines als Gast anwesenden französischen Offiziers gereizt, bricht er plötzlich auf, und in Regen und Wind geht er auf und davon, in der Tasche die fertige Handschrift der *Sonata appassionata* in F-Moll op. 57. Nach Wien zurückgekehrt stürzte sich Beethoven von neuem in die Arbeit. Die Quartette op. 59 und das Violinkonzert wurden vollendet und neue Pläne in Angriff genommen. Seine äußere Lebenslage wäre in diesen Jahren eine zufriedenstellende zu nennen, hätten um diese Zeit nicht häufige Geldsorgen ihm eine Reihe von Verdrießlichkeiten geschaffen. Sein Gesuch um eine feste Anstellung als Komponist der Wiener Oper war abschlägig beschieden worden, von einem seiner Hauptgönner dem Fürsten Lichnowsky war nach dem Zwist in Grätz auch kaum etwas für ihn zu erwarten. Da erhielt er 1808 einen Ruf nach Kassel als Kapellmeister des Königs Jerôme unter sehr günstigen Bedingungen.



Abb. 48. Beethoven · Nach einem Stich von Blasius Höfel

Beethoven war bereit ihm zu folgen. Aber ein gutes Geschick bewahrte ihn vor diesem Schritt, der sicher nicht zu seinem Glücke ausgeschlagen wäre. Wohl auf Betreiben des Erzherzogs *Rudolf*, der damals bereits Beethovens Schüler war, verpflichteten sich mit diesem die Fürsten Lobkowitz und Kinsky Beethoven ein Jahresgehalt von 4000 Fl. auszusetzen, unter der Bedingung, daß er in Wien bleibe. Beethoven willigte ein, glücklich ohne Sorge nun seinem Schaffen leben zu können. Er ahnte nicht, wie bald schon des Lebens Not ihn von neuem bedrängen würde, um ihn nicht mehr loszulassen, bis der Tod ihm die Augen schloß.

Wenn Beethoven aber trotz aller Misère ein Werk so voller Fröhlichkeit und Heiterkeit schreiben konnte, wie die *Pastoralsymphonie*, die er am 22. September 1808 zugleich mit der C-Moll zum ersten Male aufführte, so beweist das, wie hoch und herrlich sein gewaltiger Geist ihn bereits über alles Irdische emporgehoben, in eine Welt, wohin kein Leid der Erde dringt. ‚Die Heldenseele' sagt Emerson einmal, ‚verkauft ihren Adel und ihre Gerechtigkeit nicht. Sie fragt nicht nach feinem Schmaus und warmem Lager. *Das Wesen der Größe ist das Genügen im Rechten. Armut ist ihr Schmuck, und den Ueberfluß entbehrt siegern*'. — Die gewaltigen Erregungen, welche die fünfte Symphonie in Beethovens Seele geschaffen, steigerten auf der anderen Seite seine Sehnsucht nach friedlicher Ruhe und Freude in der Natur. ‚Zu den heitern, lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief im Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender *Erscheinung*. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Teile des Tonwerks, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demut mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen es in ihm hervorgerufen hatte: ‚*Erinnerungen aus dem Landleben*' nannte er das Ganze.'[33]) Dort in der



lieblichen Umgebung Wiens ist die Pastorale entstanden, unter dem grünen Laubdach der Ulmen und Erlen am hellen Bach, der rauschend und plaudernd über moosglänzende Felssteine, unter grünen Sträuchern und zwischen Blumen dahineilt. Dort, auf dem grünen Teppich gelagert, sind ihm die Gedanken gekommen, und die Vöglein, die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert.'[34]) Indem Beethoven in diesem Werke von bestimmten Ideen ausgeht, und bestimmte Vorstellungen auch im Hörer erwecken will, betritt er das Gebiet der Programmmusik. Dabei räumt er der eigentlichen Tonmalerei einen weiten Spielraum ein. Man hat viel darüber gestritten, ob Beethoven hier nicht doch die Grenzen der Kunst überschritten habe und hat sogar dieses Werk, das zu seinen herrlichsten Offenbarungen gehört, andern nachgesetzt. Sehen wir zu, wie es sich damit verhält, und versuchen wir die Stellung festzulegen, die Beethoven zur Programmmusik, dem eigentlichen Kinde unserer modernen Zeit, einnimmt. Was kann und darf die Musik darstellen?

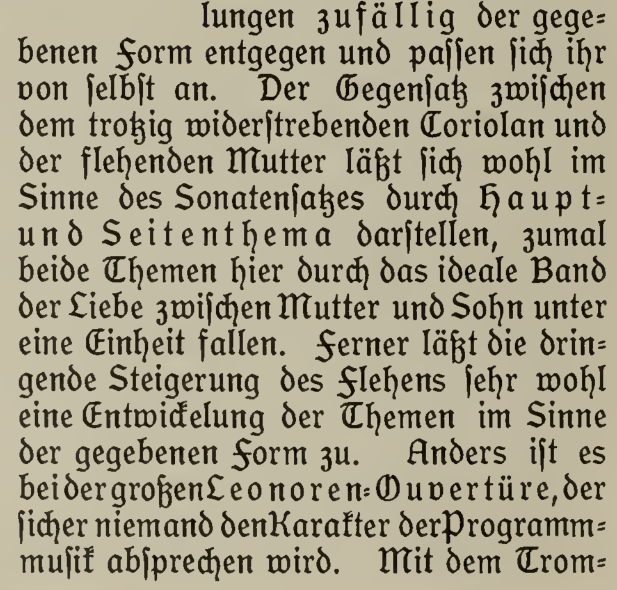
Wir erkannten die Musik als den Ausdruck der durch den Affekt erregten, bewegten Seele. Die Schilderung dieser Seelenbewegung war eine allgemeine. Der Hörer erfährt nichts über eine bestimmte Idee und Vorstellung, durch welche die innere Bewegung lebendig wird, noch weniger über Ideen-Assoziationen, welche die Entwickelung bestimmen. Ja, noch mehr, der Komponist selbst braucht sich darüber keine klare Vorstellung zu machen, er schafft, ohne daß die Vorstellung und Entwickelung seiner Ideen ihm in ihrer Logik zum Bewußtsein zu kommen brauchen; losgelöst von der bewußten Vorstellung, schafft er absolut, seine Kunst wird zur absoluten Musik. — Andererseits aber kann der Komponist durch Verstandskomplikation seine Ideen und ihre Entwickelung und Verknüpfung sich selbst zum Bewußtsein bringen, als eine Kette von bestimmten, in Worten auszudrückender Vorstellungen, durch die seine Seele in Bewegung gesetzt worden, eine Bewegung, die der Entwickelung dieser Vorstellungen konform verlaufen muß. Er entwickelt sein Kunstwerk damit nach



Abb. 49 · Beethoven · Szene am Bach

einem bewußten Programm. Er kann dieses auch in Worte fassen und dem Hörer mitteilen. Dadurch aber erzielt er, daß in Letzterem beim Anhören des Kunstwerkes dieselben Vorstellungen eindeutig und bestimmt wachgerufen werden. Dabei ist aber die Musik durchaus in keine andere Sphäre gerückt, nichts anderes geworden. Sie drückt nicht die Vorstellung selbst aus, — diese wirkt vielmehr, wie schon Kant richtig erkannte, nur sekundär erregt — sondern die durch diese bestimmte Vorstellung erregte Seelenstimmung und Bewegung. ‚Selbst, wenn der Tondichter in Bildern über eine Komposition geredet hat, etwa wenn er eine Symphonie als pastorale und einen Satz als ‚Szene am Bach,' einen anderen als ‚lustiges Zusammensein der Landleute' bezeich-

net, so sind das ebenfalls nur gleichnis- artige, aus der Musik geborene Vorstellungen.' (Nietzsche).[35]) Naturgemäß wird die durch bestimmte Vorstellungen bedingte Musik, besonders in ihrer Thematik nach größerer Konzision und Bestimmtheit des Ausdrucks streben müssen, sie wird alle Mittel aufwenden ‚Gestalt zu werden.' Bei einem schönen Bildwerk, das den Menschen darstellt, wird sich in der Haltung und in dem Ausdruck des Antlitzes vor allem die schöne Seele spiegeln. In der Musik kann das Umgekehrte der Fall sein, die schöne Seele, welche die Musik klingend ausspricht, ruft in uns die ideale Gestalt in der Vorstellung wach. Aus dem rhythmischen Fluß der Linien des Bildwerks empfinden wir die edle Bewegung der Seele, aus letzterer aber umgekehrt die fließende Schönheit der Gestalt. Darum ist es vor allem der Rhythmus, der eine solche Potenzierung des musikalischen Gedankens bewirkt. — Indem das Motiv ‚Gestalt' wird, kann es gewissermassen zum Träger einer Entwickelung werden, sie bedingen und leiten; es wird zum Leitmotiv. Der thematische Gehalt wird durch bestimmte Vorstellungen bedingt und damit die formale Gestaltung des Kunstwerkes von diesen abhängig. Die Form kann keine vorher bestimmte mehr sein, wie in der Sonate, sondern der Gedanke gebiert seine Form aus sich heraus, und seine Triebkraft ist es, welche die Entwickelung leitet. Wir sahen dasselbe Prinzip bereits tätig bei dem einseitig begrenzten polyphonen Kunstwerk. Während dieses aber seine Architektur aus dem triebkräftigen absolut musikalischen Gedanken entwickelt, verbindet sich mit dem Thema des programmatischen Kunstwerks zugleich eine bestimmte Vorstellung, eine bewußte Idee. Aus der Entwickelung dieser Idee und ihrer Verknüpfung mit neuen Vorstellungen, die sie entstehen läßt, erwächst die Form. Darum mußte die Programmmusik die Form des Sonatensatzes im Prinzip aufgeben und an ihre Stelle eine Unendlichkeit der Formen setzen. Hierin liegt ein Fortschritt; ihn bewußt herbeizuführen, war Beethoven nicht beschieden. In seiner ganzen Klarheit und Bestimmtheil tritt der Begriff der Programmmusik erst bei Liszt und Berlioz in die Erscheinung. Trotzdem hat Beethoven in seiner ‚Pastorale' wirkliche Programmmusik geschrieben, aber sein Programm beschränkt sich auf allgemeine Vorstellungen, deren Entwickelung eine beliebige sein kann; sie lassen sich jeder Form anpassen, auch der des Sonatensatzes, die hier tatsächlich Anwendung findet. Beethoven konnte die Vorstellungen, welche in ihm z. B. die ‚heiteren Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande' wachrufen, so auswählen, daß sie sich in ihrer Entwickelung und Verknüpfung der Struktur des Sonatensatzes anpaßten und sie zwanglos auszufüllen vermochten. Auch in einem der herrlichsten Werke Beethovens, der kurz vor der Pastoralsymphonie geschriebenen ‚Coriolan-Ouvertüre' kommen die Vorstellungen zufällig der gegebenen Form entgegen und passen sich ihr von selbst an.



Der Gegensatz zwischen dem trotzig widerstrebenden Coriolan und der flehenden Mutter läßt sich wohl im Sinne des Sonatensatzes durch Haupt- und Seitenthema darstellen, zumal beide Themen hier durch das ideale Band der Liebe zwischen Mutter und Sohn unter eine Einheit fallen. Ferner läßt die dringende Steigerung des Flehens sehr wohl eine Entwickelung der Themen im Sinne der gegebenen Form zu. Anders ist es bei der großen Leonoren-Ouvertüre, der sicher niemand den Karakter der Programmmusik absprechen wird. Mit dem Trom-



Abb. 50 · Beethoven · Nach einer Zeichnung von Lyser

petensignal ist die erlösende Katastrophe eingetreten, die Entwickelung der Idee abgeschlossen; man kann eigentlich nur noch eine das Ganze krönende Apotheose erwarten. Statt dessen aber wiederholt Beethoven, dem Zwang der gegebenen Form sich fügend, der Sitte gemäß das Allegro. Darin liegt, wie R. Wagner richtig hervorhebt, ein Nachteil, eine Abschwächung. — Am nächsten kommt Beethoven dem modernen Begriff der Programmmusik in der Musik zu Egmont. Am 12. April 1811 schrieb der Meister an Goethe: ‚Sie werden nächstens die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf und Härtel erhalten, diesen herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn ebenso warm als ich ihn gelesen, wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe'. Zum ersten Male tritt der Meister hier an ein großes Dichterwerk heran und schöpft aus ihm seine Begeisterung unmittelbar, und sucht die Vorstellungen, die ihn in der Dichtung so mächtig erregen in Töne zu bannen. Daß gerade diese Dichtung ihn so mächtig ergreifen mußte, kann uns nicht wundern, ist sie doch durchglüht von dem großen mächtigen Gedanken der Freiheit, ja geradezu eine Apotheose dieses Ringens der Zeit. So mußte sie auch in dem freiheitstrunkenen Herzen Beethovens von selbst das Feuer der Begeisterung emporlodern lassen zu hellen Flammen. Indem Beethoven diese Musik zu komponieren begann, eröffnete er der Kunst einen neuen Weg. (Liszt.) Aber dieser Versuch ist noch unsicher und schwankend, noch wagt Beethoven nicht die Form zugleich aus der dichterischen Idee mit bewußter Macht zu schaffen, und in Tönen zugleich die Gestalten gewissermassen handelnd einzuführen. Der Anteil, den Beethoven zu der Musik am Drama gegeben, war — um mit R. Wagner zu reden — ‚noch ungenügend; das ganze musikalische Interesse ferner im Zwischenakte zusammenzudrängen, denen das durch antimusikalische Interessen abgespannte Publikum nur ein unaufmerksames, zerstreutes Ohr leiht, verfehlt den Zweck.' Beethoven hat den Punkt erreicht, von dem aus, durch Sprengung der alten Formen, eine neue Kunst erstehen sollte, aber diese Grenze zu überschreiten, darauf verzichtete er; er hatte noch so vieles, so übermenschlich Großes in seiner Form zu sagen. Es ist aber ein Gesetz aller Entwickelung, daß ein Fortschritt erst dann einsetzt, wenn die Zeit erfüllet ist.


Abb. 51 · Ludwig von Beethoven nach Letronne

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit!"

In der Kunst und ihrem Schwanken zwischen sterilen verbrauchten Formen, die fortvegetierend keine neuen Typen mehr erzeugen können und dem Fortschritt entstehender gegenüber immer unvollkommener werden, offenbart sich der Finger Gottes, dieses verborgen Waltende, welches zwischen den verschiedensten Elementen die Harmonie erhält und unser Fortschreiten in Zeit und Unendlichkeit durch das Genie vollzieht'. ‚Beethoven an der Hand seines Genius stark wie ein Ringer, trauernd wie ein Enterbter, strahlend wie ein Himmelsbote, — Beethoven war es, der den Uebertritt unserer Kunst aus ihrer begeisterten Jugendperiode in die Zeit ihrer ersten Reife entschieden bezeichnete'.[36]) Er beschließt als Höhepunkt eine große, glänzende Epoche, die der deutschen klassischen Kunst, er

weist prophetisch hin auf eine neue Kunst, die unserer Zeit, nur an ihn anknüpfend war ein Fortschritt möglich, der dann unter dem Zeichen eines Wagner, Liszt und Berlioz zur Tat wird.

In innigster Beziehung zu dem Begriff der Programmmusik steht der der Malerei in Tönen; sie erscheint fast als ein Teil ihres Wesens. Der Programmmusiker, dessen Bestreben es sein muß, bestimmte Vorstellungen im Hörer möglichst stark und eindeutig zu erwecken, wird kein Mittel außer Acht lassen, was zu dieser Deutlichkeit beiträgt; hierzu gehört auch die Tonmalerei. Es gibt eine Reihe von Vorstellungen, die in ihrer sinnlichen Erscheinung Elemente zeigen, welche direkt musikalisch sind, sei es, daß in ihnen eine rhythmische Bewegung liegt, die sich in musikalischen Rhythmus direkt umsetzen läßt, oder, daß der Künstler in einer solchen Vorstellung bestimmte Töne oder Klänge empfindet, die er in der Musik in ähnlicher Weise wiedergeben kann; oder auch beides zugleich. Wer im Moose ruhend, träumend dem rieselnden Bach lauscht, der wird unter diesem Rauschen bald einen gewissen bestimmten Rhythmus erkennen, der sich ihm in der Erinnerung zu einem direkt musikalisch rhythmischen Bilde gestaltet, auch in dem Summen und Klingen wird er in derselben Weise bald an bestimmte Töne, Tonfolgen erinnert, die sich musikalisch umdeuten lassen. Oder nehmen wir den Sturm. ‚Die Dichtung' — sagt Sigbörn Obstfelder, der leider zu früh geschiedene dänische Dichter — ‚kann uns den Eindruck davon in Erinnerung bringen: er heulte, die Türen flogen auf, das Meer war grau. — Wir werden vielleicht von einem gewaltigen Bilde, einem gewaltigen ästhetischen Eindruck gepackt: ‚Sturm'. Das Gemälde kann nichts von dem gewaltigen Brausen erzählen, aber wir sehen, wie die Türen auffliegen, wie grau das Meer ist, die Schiffe sich umlegen — die sichtbaren Wirkungen. Und diese Wirkungen werden vielleicht ein Echo jenes Brausens in uns erwecken.

Die Musik kann brausen, wehen, wogen — wie der Sturm — sie benutzt just dieselben Hilfsmittel, die Luftwellen, aber in harmonischer und rhythmischer Gestalt. Die auffliegende Tür, das graue Meer, das sind doch nur Signalworte, uns an die Gegenwärtigkeit des großen Geistes zu erinnern, der durch die Luft rauscht. Die Instrumente können ähnliche Luftwellen hervorbringen wie der Sturm, und diese geben, indem sie unser Ohr erreichen, vielleicht besser als irgend etwas, — vielleicht besser als der Sturm selber, — die Empfindungen wieder, die unser ganzer Organismus, von diesem großartigen Naturphänomen Sturm durchzittert, will — vielleicht besser, weil der Komponist alle die kleinen Tonwellen sieht und zutage analysiert, die in dem wilden, unrhythmischen Sturmmeer untergehen, — vielleicht besser, weil der Komponist auch das Echo in sich selber — seelenvoll, persönlich gibt. —

Analysiert sie zutage wie der scharfsichtige Farbenseher aus totem, grauem Gestein lebende, spielende Farben herausanalysiert, die kein Philister je gesehen, — und Beethoven aus dem Sturm chromatische Figuren, wilde Dissonanzen, die kein Hanslick je gehört hat'.

Das Wesen der Kunst beruht in der Idealisierung des Objekts, ihre höchste Aufgabe ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu erzeugen. Demnach wird eine veristische Malerei niemals zum Kunstwerk werden, und das um so weniger, je mehr sie nach sinnfälliger Wiedergabe und nach gemeiner Wirklichkeit strebt. Sie wird erst zum wirklichen Kunstwerk, sobald sie im Künstler wiedergeboren, in die Sphäre der ‚idealen Wirklichkeit', in die Welt des Scheins eintritt. Einem Komponisten, der sich an Goethe mit der Frage wandte, was der Komponist malen dürfe, antwortete der Dichter: ‚Nichts und alles. Nichts! wie er es durch die äußern Sinne empfängt, darf er nachahmen; aber alles darf er darstellen, was er bei diesen äußern Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation entschiedenen Ausdruck in der Musik, wovon mir willkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die

gemeinen äußern Mittel zu brauchen, ist der Musik großes und edles Vorrecht.[37]) Damit hat Goethe das Wesen und die Grenzen der Tonmalerei in einer Weise erkannt und dargestellt, wie es klarer und besser niemand vermag. Die Aufgabe des Künstlers ist es, die unter der Erscheinung verborgene, geheimnisvoll wirkende Melodie zu empfinden und wiederzugeben. Das aber tritt sichtbar in die Erscheinung durch die gleichnisartige Aehnlichkeit der musikalischen Elemente im Objekt und Kunstwerk.

Nur einen Fall gibt es, in dem selbst die naturalistische Nachahmung erlaubt ist, nämlich, wie Richard Wagner sagt, im Scherz. Damit rechtfertigen sich jene bekannten Naturlaute, die Nachahmung des Kuckucksrufs, des Nachtigallenschlags und der Wachtelruf in der Pastoralsymphonie von selbst, denn sie sind nach Beethovens eigenem Ausspruch,[38]) als Scherz gedacht. ‚Im Scherz aber', sagt Wagner, ‚ist alles erlaubt, denn sein Wesen ist eine gewisse absichtliche Beschränktheit, lachen und lachen lassen ist eine schöne, herrliche Sache. Wo die Tonmalerei aber dieses Gebiet verläßt, wird sie absurd.'[39])

Im Jahre 1810 trat Bettina von Arnim in den Beethovenschen Freundeskreis. Voll überschwänglicher Begeisterung für den Meister sucht sie auch Goethe für diesen zu gewinnen. In ihrer maßlosen Schwärmerei aber mag sie — auch abgesehen von dem wunderlichen Brief vom 28. Mai — dem Dichter ein Bild Beethovens entworfen haben, das allem andern eher glich, als der schlichten, einfach wahren Persönlichkeit unseres Meisters. Wie mag da Goethe von dem ungelenken, eckigen Briefe eigentümlich berührt worden sein, den Beethoven im April 1811 an ihn richtete, und in welchem er ihm die Zusendung seiner Egmont-Musik ankündigt! Ob er den rührenden Herzenston tiefster, fast demütig kindlicher Verehrung für ihn, der aus jeder Zeile spricht, verstanden hat? — Goethes Antwort ist, bei aller Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit doch überlegt und zurückhaltend. Für uns ist sie dadurch interessant, weil wir aus ihr erfahren, daß Goethe eine Reihe Beethovenscher Kompositionen durch den Vortrag ‚geschickter Künstler und Liebhaber' bereits kennen gelernt hatte. Wenn er aber dann den Wunsch ausspricht, die Werke Beethovens einmal von diesem selbst zu hören, ihn einmal ‚am Klavier bewundern' und sich an seinem ‚außerordentlichen Talent ergötzen' zu können, so mochte dieser Wunsch wohl seinen Grund darin haben, daß Goethe wirklich glaubte, der Kunst Beethovens durch eine persönliche Uebermittelung näher zu kommen. Im folgenden Jahre (1812) trafen sich die beiden Großmeister wirklich in Teplitz. Beethoven war am 7. Juli eingetroffen, Goethe kam am 15. Unter dem 21. Juli findet sich in Goethes Tagebuch die Notiz: ‚Abends bei Beethoven. Er spielte köstlich.' Goethes Wunsch war in Erfüllung gegangen, er bewundert das Klavierspiel des Meisters, aber seinem Geiste brachte es ihn nicht näher. Den Eindruck, den die Persönlichkeit Beethovens auf ihn machte, schildert er in einem Briefe an Zelter am 2. September 1812 folgendermaßen: ‚Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.' Und an Christiane schreibt er unter dem 19. Juli: ‚Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muß.' Das Ungebändigte, was Goethe in Beethovens Persönlichkeit erkannte, glaubte er auch in seinen Werken zu fühlen; seiner ausgeglichenen Natur mußte es widerstreben, er wich ihm aus. Noch viele Jahre später (1830) als Felix Mendelssohn bei ihm auf Besuch weilte, verharrte er bei diesem Standpunkte. ‚Vormittags', erzählt dieser, ‚muß ich ihm ein Stündchen Klavier vorspielen, von allen verschiedenen großen Komponisten, nach der Zeitfolge und muß ihm erzählen, wie sie die Sache weitergebracht hätten, und dazu sitzt er in einer dunklen Ecke,

wie ein Jupiter tonans, und blitzt mit den alten Augen. An den Beethoven wollte er gar nicht heran. — Ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen, und spielte ihm nun das erste Stück der C-Moll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. — Er sagte erst: ‚Das bewegt aber gar nichts; das macht nur Staunen, das ist grandios,' und dann brummte er so weiter und fing nach langer Zeit wieder an: ‚Das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein; und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen! Und bei Tische, mitten in in einem andern Gespräch, fing er wieder damit an.' — Aber auch Beethoven erfuhr in der Person des Dichters eine Enttäuschung; er vermochte sich ebensowenig in die stets korrekte, weltmännisch kluge Art Goethes zu finden, und machte kein Hehl daraus. ‚Goethe', so schreibt er am 9. August 1812 an Gottfr. Härtel in Leipzig, ‚behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sein sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können.' Aber dem ‚Dichter' Goethe blieb er doch zeitlebens in tiefster Seele getreu. Nach wie vor suchte er in seinen Dichtungen Erholung und Anregung für sein Schaffen. Bettina bittet er, wenn sie von ihm an Goethe berichte, alle die Worte auszusuchen, die ihm seine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken. Die Musik zu Egmont habe er bloß ‚aus Liebe zu den Dichtungen' Goethes, die ihn glücklich machen, geschrieben. ‚Totschlagen hätte ich mich für Goethe lassen', und zehnmal, — ruft er Rochlitz, der ihn im Jahre 1822 besuchte, gegenüber aus — ‚Damals, als ich so recht im Feuer saß, hab' ich mir auch meine Musik zu seinem ‚Egmont' ausgesonnen. — Der Goethe, der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum läßt er sich auch komponieren. Es läßt sich keiner so gut komponieren wie er. Ich schreibe nur nicht gern Lieder.' Die Lieder aber, die er geschrieben, ‚Wonne der Wehmut', ‚Sehnsucht', ‚Mignon', ‚Neue Liebe, neues Leben', u. a. zeugen davon, wie tief er die Dichtung mit dem Herzen erfaßte. In einem Briefe an Goethe vom 8. Februar 1823, einem der wichtigsten, auf den wir später noch zurückkommen werden, meldet er Goethe: ‚Es dürften bald vielleicht mehrere Ihrer immer einzig bleibenden Gedichte, in Töne gebracht von mir erscheinen, worunter auch ‚Rastlose Liebe' sich befindet, wie hoch würde ich eine allgemeine Anmerkung überhaupt über das Komponieren oder in Musik setzen Ihrer Gedichte achten!' ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' widmet er ‚dem unsterblichen Goethe.' Seine Kenntnis erstreckt sich nicht nur auf die eigentlichen Dichterwerke Goethes, sondern sogar die wissenschaftlichen Arbeiten, wie die ‚Farbenlehre' sind ihm bekannt und werden von ihm geschätzt. In erster Linie aber ist es ‚Faust', der ihn sein Lebenlang mächtig bewegt. Noch auf dem Sterbebette lassen ihn die Pläne der Komposition dieses Riesendramas nicht ruhen. Neben Goethe nennt Beethoven Schiller als seinen Lieblingsdichter. Wir werden ihm noch begegnen bei der 9. Symphonie. Aber auch Homer und vor allem Shakespeare gehörten zu seiner steten Lektüre.

Wenn Goethe von Beethoven sagt, daß dieser die Welt ‚detestabel' finde, so hatte letzterer damals wahrlich Grund dazu.

Nicht nur, daß sein Gesundheitszustand ihm immer mehr Sorgen machte, auch die finanzielle Not beginnt von neuem. Die Kriege und vor allem die Mißwirtschaft hatten Oesterreich an den Rand des Bankerotts gebracht. Da erschien am 20. Februar 1811 das unselige Finanzpatent und wurde am 15. März in allen Provinzen um dieselbe Stunde bekannt gemacht. Die Regierung bekennt selbst, daß sie, nachdem alle bisher getroffenen Maßregeln ohne Erfolg geblieben, nur als das einzige Rettungsmittel die Reduktion der Bankozettel, die in einem Betrage von über eine Milliarde umliefen, kenne. Damit sank die Valuta über die Hälfte. Das bedeutete für Beethoven ein Herabsinken seiner Rente von 4000 auf 1612 9/10 Gulden. Aber selbst diese waren nur schwer zu bekommen. Die Folgen des Patents zeigten sich bald darin, daß eine Reihe von großen Vermögen zugrunde ging. Auch die Reichtümer des Fürsten Lobkowitz verfielen diesem Schicksale, das noch gerettete Vermögen wird einem Kuratorium unterstellt, und dem Fürsten die freie Disposition über sein Geld

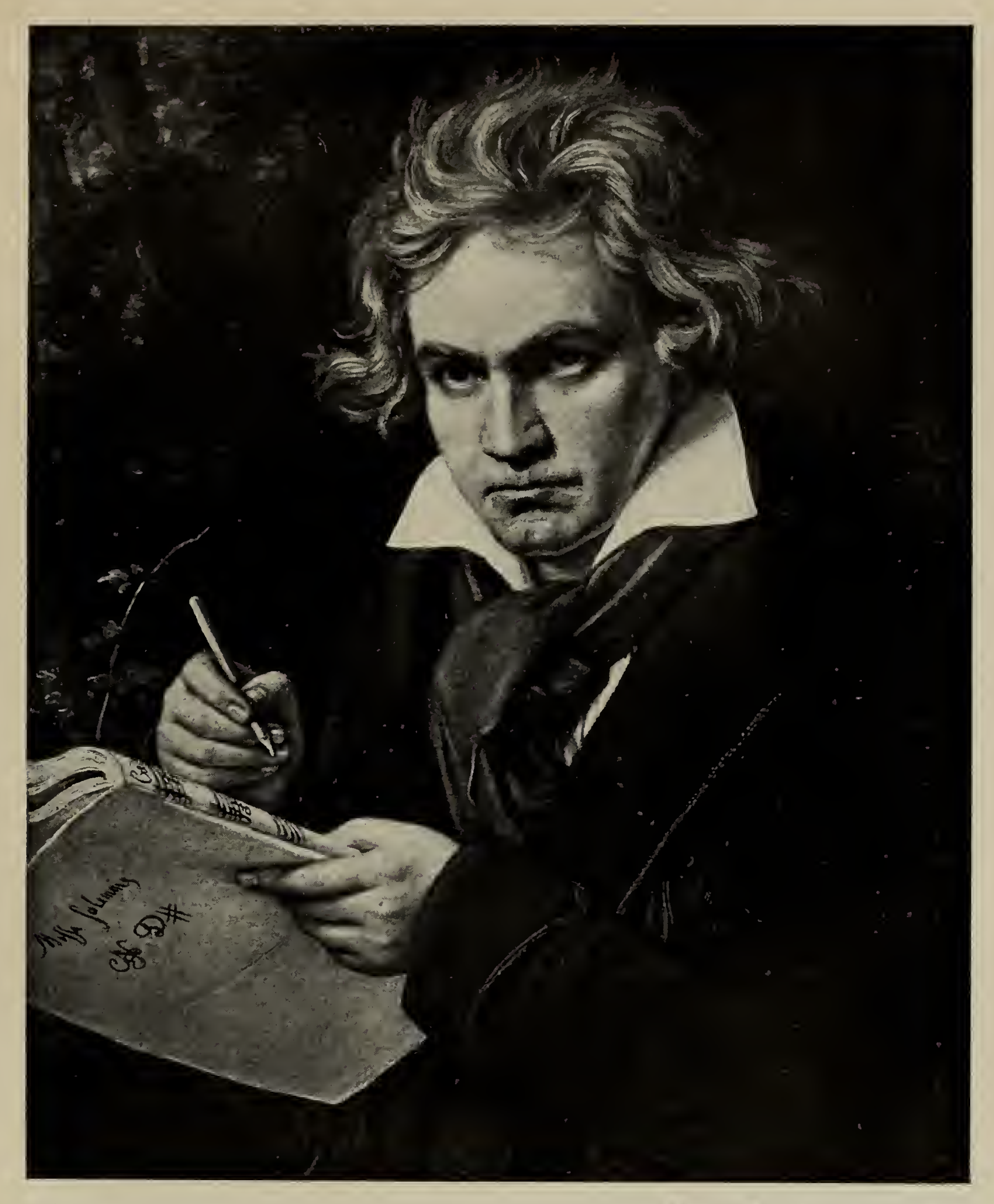


Abb. 52 · Beethoven · Von J. Stieler

dadurch entzogen. Vom September 1811 ab erfolgte keine Zahlung mehr an Beethoven. Fürst Kinsky stirbt November 1812. Die Vormundschaftsbehörde der Erben weigert die volle Auszahlung an Beethoven. Dieser besteht auf seinem Recht; endlose Schreibereien und Verdrießlichkeiten sind die Folge und währen bis zum Frühjahr 1814. Da erst gelangten diese Angelegenheiten endlich, besonders durch das eifrige Bemühen des Erzherzogs Rudolf, zu einem für Beethoven befriedigendem Abschluß. — Zu alledem kommt nun noch der viele Aerger und Verdruß, den die

Brüder Johann und Karl dem Meister bereiteten. Beethoven hatte beide bereits um 1795 zu sich nach Wien genommen, und große Opfer gebracht, ihnen eine Existenz zu schaffen. Sie dankten es ihm, indem sie ihm zu all den Sorgen noch neue bereiteten. Der ältere Bruder Karl verdankte ihm seine Stellung als Kassierer bei dem österreichischen Klassensteueramt in Wien. Seine Sucht, sich in des großen Bruders wirtschaftliche Verhältnisse zu mengen, brachten manchen Aerger und Feindschaft. Karl hatte Anlage zur Schwindsucht und in der Zeit, in der wir stehen, war diese Krankheit mit Heftigkeit hervorgebrochen. Aber erst im Jahre 1815 erlöste ihn der Tod. Er hinterließ einen Sohn, Karl, jenen unglücklichen Neffen des Meisters der ihm wohl von allen Menschen das größte Herzeleid gebracht. Der andere Bruder, Johann, war anfangs Apotheker. Sein Geschäftssinn hatte ihn verhältnismäßig schnell zum wohlhabenden Mann gemacht. Aus dem Apotheker wurde ein Gutsbesitzer. Daß er hartherzig war, auf Erwerb bedacht, und undankbar, hätte ihm der Meister noch verziehen, seine bäuerische Eitelkeit belachte er, aber daß er liederlich war, daß er in wilder Ehe mit einer schlechten Person lebte und diese, als der Bruder auf Lösung des Verhältnisses bestand, wie zum Trotz ehelichte, das mußte das reine Herz unseres Meisters am tiefsten kränken. Wohl um dem Bruder ins Gewissen zu reden, reiste er von Teplitz aus zu ihm nach Linz. Dort in der Stille geschah ein großes Ereignis, die siebente Symphonie wurde vollendet. Welche Beherrschung, welche Selbstzucht mochte dazu gehört haben, unter dem Druck der geschilderten Ereignisse ein solches Werk erstehen zu lassen! Hatte uns Beethoven in der Pastorale die Schönheit und Herrlichkeit der Erde, der Natur und natürlicher Menschen mit sonnigen Farben geschildert, so hebt er uns in diesem Werke von der Erde empor und führt uns ein in die Wonnen und Freuden des Elysiums. Richard Wagner nennt diese Symphonie das Heiterste, was je eine Kunst hervorgebracht hat. ‚Können wir uns aber', fährt er fort, ‚den Genius dieses Werkes anders als in begeisterter Entzückung vor uns aufschwebend vorstellen? Hier wird ein Dionysosfest gefeiert, wie nach unseren idealsten Annahmen nur der Grieche es je gefeiert haben kann: laßt uns bis in das Jauchzen, in den Wahnsinn der Wonne geraten, aber stets verbleiben wir in dem Bereiche erhabener Extase, himmelhoch dem Boden enthoben. Hier erscheinen dieselben wahrhaftigen Gestalten, die dem blinden Homer sich in bewegungsvollem Heldenreigen darstellten, in demselben Reigen, den nun der taube Beethoven uns ertönen läßt, um das entzückte Geistesauge sie noch einmal ersehen zu lassen.' Von diesem Werke gilt, was Nietzsche sagt: ‚Das Individuum mit allen seinen Grenzen und Maßen, geht hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter. Das Uebermaß der Natur in Lust, Leid und Erkenntnis enthüllt sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne spricht von sich aus dem Herzen der Natur heraus'.[40]) Eine höchste Steigerung der Subjektivität führt zur Selbstvergessenheit und erzeugt jene rauschvolle Wirklichkeit, die das Individuum untergehen läßt, um es durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen und eins zu machen mit der Natur. Etwas nie Empfundenes drängt sich zur Aeußerung: das Wesen der Natur soll sich symbolisch ausdrücken und zwingt zu einer höchsten Steigerung der Ausdrucksmittel in Rhythmik, Dynamik und Harmonie. Aus dem Schmerz an die Erde gefesselt zu sein, Mensch zu sein, muß die höchste Wonne durch Entäußerung des Individuums erstrebt werden. In dieser Emporläuterung liegt ein stark sentimentalischer Zug ausgeprägt. Dieser, den wir bereits als Grundzug des Beethovenschen Wesens erkannten, findet gerade in der 7. Symphonie eine bis dahin unbekannte Steigerung. Sie bildet die letzte Vorstufe der Vollendung und Befreiung des Beethovenschen Kunstwerkes in der 9. Symphonie. Nur noch eine Symphonie trennt uns von ihr, die ‚Achte'. Aber diese bildet kein eigentliches Entwickelungsglied in unserem Sinne, sie erscheint vielmehr als der verklärende, lichte Abglanz des gewaltigen Dionysosfestes der Siebenten, oder besser, als ihr Seitenstück. Nicht dem Dionysos ist sie geweiht, hier schreitet Apoll voran, ruhig verklärten Antlitzes, die Leier im Arme; und in seligem Traume empfinden wir die Wirklichkeit göttlichen Behagens

im wonnigen Anschauen des lichten Gottes.

Während Beethoven diese Taten vollbrachte, bereiteten sich auf der Weltbühne große Dinge vor. In Preußen geschah das Herrliche: einmütig erhob sich das ganze Volk, die Fesseln der Tyrannei zu brechen. Wie Donnerworte hatten Fichtes Reden die Herzen ergriffen und das edelste Feuer angefacht; und was mutige Männer in der Stille gewirkt, jetzt sollte es herrlich in die Erscheinung treten. Wie Sturmessausen klang durch die Lande das gewaltige Lied der Freiheit. Aber in Oesterreich fand es kein Echo. Das Volk schwieg; was dasselbe an idealem Sinne besaß, hatte der Krieg im Jahre 1809 aufgebraucht; daß sich die Begeisterung neu ansammle, hatte das Finanzpatent wirksam verhindert, die lebenslustigen Wiener insbesondere hatten für die deutsche nationale Begeisterung nur Spott und Hohn bereit und erklärten z. B. Körners Entschluß, zu kämpfen statt zu lieben, für einen Narrenstreich.[41]) Die zweideutige, unehrliche Politik Metternichs, die es mit keinem verderben wollte, erschwerte auch das Verständnis für die Größe der Freiheitsbewegung. Abwarten, das war das Losungswort, erst zusehen, wie die Dinge verlaufen, und dann dorthin neigen, wo der größte Vorteil zu erwarten ist. Als dann nachher die Verhältnisse Oesterreich zwangen, auf Seite der Verbündeten zu treten, da war von einer aus dem Herzen strömenden Begeisterung, wie sie Preußen durchzittert hatte, keine Rede. Sollte da Beethoven eine Ausnahme machen und in wirklicher Begeisterung seine Leier schlagen, für eine Sache, deren Bedeutung er nicht kennen konnte? Wohl haßte er die Franzosen und freute sich über Napoleons Untergang, wohl war er deutsch bis ins Mark, so deutsch, wie der deutsche Rhein, an dem seine Wiege gestanden, aber dabei blieb es jetzt. Hat doch selbst ein Goethe nicht an ein wirkliches Erwachen des Volkes glauben wollen. Und in der Tat lag der Gedanke, daß man mit der Befreiung vom Franzosenjoch ein viel schlimmeres, das der Russen, eintauschen würde, für den, der aus der Ferne zusah, nicht allzuweit. ‚Wir haben uns seit langer Zeit gewöhnt, unsern Blick immer nach Westen zu richten,' sagte Goethe damals, ‚und alle Gefahr von dorther zu erwarten; aber die Erde dehnt sich auch noch weithin nach Morgen aus.'[42]) Trotzdem trat auch an Beethoven die Gelegenheit heran, seinen Sang für die Freiheit zu erheben, aber die Werke, in denen er so der Zeit Rechnung trägt, gehören zu den schwächeren, sie sind nicht seiner tiefsten Seele entrungen, vielmehr Gelegenheitskompositionen im gewöhnlichen Sinne. Der Kriegslärm, der Europa durchtobte, fand in der Musik seinen Niederschlag in musikalischen Schlachtgemälden. Mälzl, der Erfinder des Metronom, der damals das Vertrauen Beethovens besaß, wußte den Meister zu überreden, sich auch auf diesem Gebiete zu betätigen. Erst sollte es ein Stück für ein von Mälzl erfundenes Spielwerk werden, dann aber folgte Beethoven dem Rate dieses schlauen Mechanikers, der den Geschmack des Publikums, auf den er stets spekulierte, wie wenige kannte, und arbeitete das Stück zu einem zweisätzigen symphonischen Werke um, welches er ‚Die Schlacht bei Vittoria' nannte, und den Sieg Wellingtons verherrlichte. Und, o Wunder, was keine der tiefsten Offenbarungen Beethovens vermocht, dieses Werk erregte bei der ersten Aufführung am 8. Dezember 1813 den Jubel des Wiener Publikums. Bereits am 2. Januar 1814 wurde es, auf allgemeines Verlangen wiederholt. Beethoven selbst dirigierte und wurde, wenn möglich, noch mehr gefeiert. Das Jahr 1814 ist das an äußerm Glanze und Ehren reichste in Beethovens Leben. — Am 1. Oktober 1814 trat der Wiener Kongreß zusammen. Das bedeutete für Wien eine ununterbrochene Reihe von Festlichkeiten und Veranstaltungen. Am 26. September wurde Fidelio aufgeführt. Sämtliche Monarchen und Fürsten wohnten der Aufführung bei und brachten Beethoven ihre Huldigung dar. Im Auftrage des Wiener Magistrats hatte Beethoven eine Kantate, ‚Der glorreiche Augenblick' geschrieben. Der Text war von Dr. Weissenbach, und derart, daß selbst ein Beethoven dazu keine bedeutende Musik schreiben konnte. Am 29. November kam sie bei einem Fest im kaiserlichen Redoutensaal, dem wieder sämtliche Fürstlichkeiten beiwohnten, zur ersten Aufführung, zugleich mit der A-Dur-

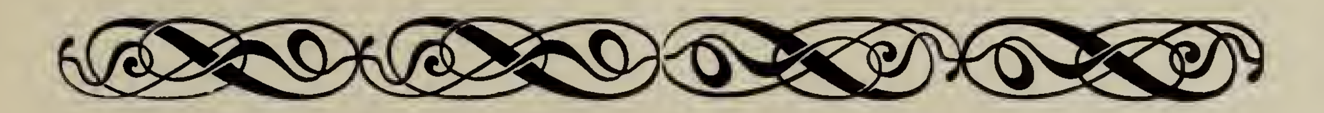
Symphonie und Wellingtons Sieg. Wieder fehlte es nicht an Huldigungen und Ehrenbezeugungen und auch nicht an reichen Geschenken. Noch später erzählte Beethoven gerne von diesen Tagen, wo er sich, wie er im Scherz sagte, von den Potentaten habe den Hof machen lassen

Von wirklich bedeutenden Werken aus dieser Zeit nenne ich noch die tiefpoetische Sonate für Klavier in E-Moll op. 90, die große Ouvertüre in C op. 115; ferner ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' für Chor und Orchester op. 112 und 2 Sonaten für Klavier und Violoncello op. 102, denen im folgenden Jahre sich die berühmte A-Dur-Sonate für Klavier op. 101 sowie der Liederkreis, An die ferne Geliebte' anschloß. — Nachträglich müssen wir aber noch zwei der herrlichsten und tiefsten Werke Beethovens wenigstens erwähnen, das große B-Dur-Trio, im Jahre 1811 komponiert und 1816 als op. 97 im Drucke erschienen, und das Klavierkonzert in Es-Dur' das Konzert der Konzerte, eine der abgeklärtesten und edelsten Offenbarungen des Genius.

Zu Beethovens Eigentümlichkeiten gehörte sein häufiger Wohnungswechsel. Frimmel zählt dreißig Wohnungen, die Beethoven während der 35 Jahre seines Wiener Aufenthalts inne gehabt. Nur in einem Hause wurde er wirklich heimisch, in dem des Großkaufmanns Freiherrn von Pasqualati. Dreimal kehrte er in dieses Haus zurück, im ganzen wohnte er zehn Jahre dort. Mit Pasqualati war er bald gut Freund und verkehrte viel mit ihm. Auch in der Zeit, von der wir eben handeln, wohnte er dort bis zum Jahre 1815, fünf Jahre hintereinander. Was ihn an diese Wohnung fesselte war ihre Lage. Das Haus liegt, wie uns ein neuerer Schriftsteller[43]) aus der Anschauung erzählt, hoch auf der Bastei und Beethoven wohnte oben im vierten Stock, von wo ihm ungehindert der Blick in die Ferne frei war, weit über Wien weg. ‚Täglich, stündlich gewahrt er von hier aus das Land seiner Sehnsucht, die Umgebung der Kaiserstadt. In reichen Linien wallen die Berge des Wienerwaldes heran, lagern im Halbkreis um die Stadt, und am Gelände hin lächeln ihm die geliebten Sommersitze, sieht er Döbling, Heiligenstadt, Grinzing, weiter nach links Penzing, Hetzendorf, Mödling, von wo es nach Baden geht, mehr nach rechts den Prater, nein, den sieht er nicht, aber er will ihn sehen, und bestellt ohne weiteres den Maurer, um ein Fenster in die Nordwand zu brechen. Da ihm das jedoch untersagt wurde, zog er ohne weiteres aus. Derartiges geschah nun häufiger, und Pasqualati ließ dann die Wohnung ruhig leer stehen, indem er sagte: ‚Die Wohnung wird nicht vermietet, er kommt wieder.' — Daß der Meister in seiner Weltabgewandtheit wenig Verständnis für Ordnung und Hauswirtschaft besaß, war natürlich. In seiner Wohnung sah

Abb. 53 · Erzherzog Rudolf

es bunt genug aus, sodaß häusliches Behagen ausgeschlossen war. Am schlimmsten war es wohl um das Jahr 1813 um ihn bestellt. Damals nahm sich dann Nanette Streicher, die Gattin des bekannten Klavierbauers, Beethovens und besonders seiner Garderobe an, und brachte im Verein mit ihrem Gatten Ordnung in das Hauswesen des Meisters. Großes Verdienst nach dieser Richtung hin erwarb sich auch Baron Zmeskal um ihn, der Beethoven in praktischen Dingen überhaupt von großem Nutzen war. Dabei besaß Zmeskal ein goldnes Herz voller Humor, und manche trübe Stunde mag er dem Meister und Freunde weggescherzt haben. Das war um so wohltuender, als um das Jahr 1813 das Ohrenleiden sich zu verschlimmern begann, und seine Stimmung oft bedrückte; schon muß er sich des Konversationsheftes bedienen, in das er bei dem Gespräch die Antworten aufschreiben läßt. Eine neue große Sorge erwuchs ihm in diesem Jahre noch durch die Uebernahme der Vormundschaft über seinen Neffen Karl, den er zu sich nahm, um ihn dem schlechten Einfluß seiner Mutter zu entziehen. — Die Jahre 1816 und 1817 sind die Schaffensärmsten in Beethovens Leben. Außer einigen Kleinigkeiten, schrieb er in diesen Jahren nichts. Es ist, als ob er seine Kräfte sammeln wollte, als ob er sich stärken müsse für die gewaltigsten Taten, die nun folgen sollten.



Kapitel V · Land

Motto: Die Nacht scheint tiefer, tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht. —
Faust.



Eines der schönsten Bilder Max Klingers stellt den Olymp dar, erfüllt von den hehren Gestalten der Götter und Göttinnen, in denen der Grieche das höchste Ideal der Schönheit sah und in der Kunst nachbildete. In diesen Kreis tritt ernsten aber liebevollen Antlitzes Christus; nicht richtend oder verdammend, sondern die Schönheit verklärend, heiligend, indem er sie überstrahlt mit dem Geiste der Liebe und des Mitleids. – Auch in die von höchster, klassischer Schönheit trunkene Welt Beethovens tritt der Herr ein. In des Meisters Herzen, dem vielgeprüften, schlägt er seine Wohnung auf, und senkt Trost und Frieden hinein. Und wie sein Herz nun von höchster Gottesliebe entflammt, emporschwebt, da strömt es über im Gebet, so gewaltig, so erhaben, so ergreifend und menschlich rührend zugleich, so von Gottesglanz durchweht, wie keines Menschen Ohr es vernommen hat, noch wohl je vernehmen wird. — Missa solennis!

Beethoven war von jeher eine tief religiöse Natur. Die Religion war ihm ein Herzensbedürfnis. Sein Herz erbebt vor der Größe und Erhabenheit Gottes; Höheres gibt es für ihn nicht, als ‚der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten,' schreibt er 1823 an seinen Schüler, den Erzherzog Rudolf. Aber fest schloß er seinen Glauben in sein Herz ein, ohne ihn je äußerlich zur Schau zu stellen. ‚Ueber Religion und Generalbaß', meint er, ‚dürfe man nicht disputieren, ‚das sind beide in sich abgeschlossene Dinge'. Der Keim zu Beethovens tieffrommer Gesinnung mag ja wohl in seiner Jugend, von seiner Mutter vor allem in sein Herz gelegt worden sein, aber aufgeblüht ist er durch die Erkenntnis Gottes in den Werken der Natur, mit der Beethoven, wie wir gesehen, von Kind an vertrautesten Verkehr pflegte. Die kirchlichen Zustände und besonders der Kul-

tus war um jene Zeit gerade nicht sehr dazu angetan, das Gemüt der Menschen zu erheben. Der Josefinismus, der, wie wir an anderer Stelle (im 1. Kapitel) bereits erwähnten, auch in Bonn herrschte, hatte die tiefe, gemütvolle Poesie des Kultus mit dem kalten Reif der Nüchternheit überzogen. War auch die deistische Weltanschauung, die in Gott nichts als die mechanische Kraft sah, die mit kalter abwägender Vernunft alles nach Kategorien zu ordnen suchte, und zu krassem Rationalismus führte, direkt für die Kirche keine Gefahr geworden, so hatte sie doch einen neuen Geist der Spekulation erzeugt, der darauf ausging, die Lehre der Philosophen, wie Cartesius und Kant besonders in ihrer Methode auf die christliche Lehre anzuwenden. Indem man alles, besonders auch die Lehre der Moral mit der Vernunft und aus derselben begründen wollte, war man auf dem besten Wege, einen Dualismus zu schaffen, indem man das Verhältnis des Moralischen bald auf das Christentum bezog, bald auf die Vernunft. Das alles war einem einfältigen, kindlichen Glauben nicht hold, und mußte auch notwendig zu einer Abnahme schlichter Herzensfrömmigkeit und zu Gleichgültigkeit in religiösen Dingen führen, wie sie tatsächlich jene Zeit aufweist. Auch darin war Beethoven ein Kind seiner Zeit. — Der kalten rationalistischen, mechanischen Weltanschauung setzten Herder, Schelling und Goethe eine lebensvollere, idealistische entgegen. Anknüpfend an die Naturphilosophie Spinozas und besonders den Monismus Leibnitzs, gelangten sie zu einer poetischen Form dieser Ideen, wie sie Herder in seinem ‚Gott' und seinen ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit', Goethe aber in seinen Gedichten ‚Gott und Welt' und vor allen in seinem ‚Faust' offenbart. Ihr Gottesbegriff ist ein durchaus pantheistischer; Natur und Gott erscheinen identisch:

„Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße,
Im Kreis das All am Finger laufen ließe!
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen."
Goethe

Goethes Pantheismus faßt den Zusammenhang des einheitlichen Weltganzen als einen Prozeß auf, in welchem die Natur sich ihrer selbst bewußt wird.

„In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben.
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid."

Himmelskräfte durchdringen das All. Sie sind ewig, lebendig. Ruhe und Tod gibt es nicht in der Schöpfung:

„Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen;
Das Ew'ge regt sich fort in allem."

Wie verhält sich Beethoven, der begeisterte Anhänger Goethes zu dieser Anschauung? — Wohl werden auch auf ihn die wunderbar erhabenen Gottesgedanken Goethes tiefen Eindruck gemacht haben, seine eigene Anschauung ist aber von der pantheistischen Goethes weit ent-entfernt. Sein Gott ist ein persönlicher Gott, der alliebende Vater. ‚Nicht der ungefähre Zusammenlauf der Atome des Akkords hat die Welt gebildet; wenn in der Verfassung der Welt Ordnung und Schönheit wiederleuchtet, so ist ein Gott', so schreibt Beethoven 1816 in sein Tagebuch. Und an anderen Stellen finden sich Worte tiefster Ueberzeugung, wie: ‚Der da droben ist, o er ist, und ohne ihn ist nichts.' Schauer der Erhabenheit erfüllen sein Herz, wenn er an Gott denkt, und gerne versenkt er sich in sein Anschauen. Erhob er am Schreibtisch seine Augen von der Arbeit, so fielen sie auf eine Inschrift von seiner Hand, die er sich, weil sie in ihrer einfachen strengen Erhabenheit seine Seele mächtig erhoben, aus Champollions Werk, ‚Gemälde von Aegypten' ausgezogen hatte, um sie stets vor Augen zu haben. ‚Ich bin was da ist. Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.' Es sind Aufschriften an einem Tempel der Göttin Neith. — Im Besitze Beethovens befanden sich auch einige Bücher religiösen Inhalts, die er ganz besonders schätzte, sodaß er manche Stellen daraus in sein Tagebuch eintrug. Das eine war Sturms ‚Betrachtungen über

die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung'. Zwei andere, die sich nachher im Nachlaß vorfanden, hießen ‚Goldkörner der Wahrheit und Tugend', und ‚Christians Vermächtnis an seine Söhne', beide von Bischof Sailer verfaßt, außerdem besaß er Feßlers ‚Ansichten von Religion und Kirchentum'. Sturm sowohl wie Sailer waren beide mit den Errungenschaften der neuen Philosophie durchaus vertraut, und suchten sie für sich nutzbar zu machen, aber unter Wahrung eines streng christlichen Standpunkts. Sturm war einer der ersten Prediger, die, unter dem Einfluß eines aufgeklärten Moralismus, in ihren Predigten und Schriften sich von dem eigentlich religiösen Gehalt immer mehr entfernten, dagegen der Betrachtung der Natur breiten Spielraum gewährten. Er ignoriert dabei das Religiöse am Christentum nicht, findet aber bereits das richtige Verhältnis desselben zum Moralischen nicht mehr; beide stehen unmittelbar nebeneinander. Doch ist Sturm noch weit entfernt von dem wirklichen Rationalismus. Was Beethoven an Sturms Betrachtungen wohl am meisten anzog, war sicherlich dessen tief poetisches Verhältnis zur Natur, sein Bestreben, in und aus der Natur die Größe und Herrlichkeit des Schöpfers zu erkennen. Worte, wie die folgenden, klangen bei Beethoven im tiefsten Herzen wieder, sodaß er sie sogar in sein Tagebuch einschrieb. (1818). ‚Eine herrliche Schule ist die Natur für das Herz! Wohlan, ich will ein Schüler in dieser Schule sein und ein lehrbegieriges Herz zu ihrem Unterrichte darbringen. Hier werde ich Weisheit lernen, die einzige Weisheit, die nie mit Ekel verbunden ist, hier werde ich Gott kennen lernen und in seiner Erkenntnis einen Vorgeschmack des Himmels finden. Und unter diesen Beschäftigungen werden meine irdischen Tage sanft dahinstreichen, bis ich in jene Welt aufgenomme nwerde, wo ich nicht mehr ein Schüler, sondern ein Kenner der Weisheit sein werde.'

Sailer ist Sturm an tiefer philosophischer Bildung weit überlegen, ein gründlicher Kenner Kants, dem er sich in vielem nähert. Wie jener erkennt er, daß eine natürliche Erklärung des Uebernatürlichen unmöglich ist; dennoch muß das Uebernatürliche angenommen werden. Dieses Uebernatürliche aber wird man am besten durch ein göttliches Leben inne; dies hellere Innewerden setzt eine Gottesahnung voraus, und diese haben wir in uns. — Von dieser weht Freiheit die Seele an, und die Gefilde der Unsterblichkeit tun sich auf. Er rät, sich das Beste von allem, was das Bildungsleben der Zeit nach allen Richtungen bietet, anzueignen, dasselbe zur Veredlung und sittlichen Hebung des inneren Menschen zu benützen, der zuletzt und zuhöchst einzig in Gott, der ewigen Wahrheit, Ruhe und Frieden zu finden vermag. Ueber dem angestrengten Streben nach geistiger Reife und Mündigkeit soll aber der Mensch des einfältigen Kindersinnes nicht verlustig gehen, dem im Glauben gewiß ist, was die Weisheit dieser Welt nicht zu ergründen vermag. Auch Sailer sucht die Grundsätze der Moral aus Erfahrung, der Geschichte und Vernunft zu begründen, aber unter steter Beziehung auf die christliche Lehre. Die hier von Sailer angestrebte ‚ethische Kultur' bildet in ihrer Entwickelung und vor allem in ihren letzten Zielen geradezu ein Seitenstück zu Schillers ‚ästhetischer Kultur'. Oft meint man in seinen Worten Schiller reden zu hören, wenn er z. B. sagt: ‚Der Mensch soll alle Dinge vom Standpunkt seiner Würde und Bestimmung aus messen.' Oder: ‚Dringe darauf, daß die Harmonie mit dem höchsten Wesen zuerst in dir hergestellt, und dann auch in anderen nach deren jedesmaligem Kraftmaße und Empfänglichkeitsgrade immer mehr und mehr befördert werde. Diese vollendete Harmonie ist der höchste Adel unseres Wesens, die rechte Tugend, Weisheit und Seligkeit unserer Natur, das non plus ultra der edelsten Bemühungen aller guten Geister, das Land des Friedens, das Ende, nach dem wir wallen; und weil hienieden an keine Vollendung zu denken ist, so bleibt das ehrliche Ringen nach dieser Harmonie das würdigste und göttlichste Geschäft, dem sich Menschen und alle guten Geister unterziehen können.[45]) Es ist die höchste Aufgabe an die Menschheit, daß die jetzige Menschheit wieder zu ihrer ursprünglichen Würde zurückkehrt und der jetzige Mensch

wieder ein wahrer Mensch werden soll,. Die Menschheit soll zu einem höheren Zustande emporsteigen, und zwar durch Erziehung; eine Erziehung, welche auf naturgemäßem Wege alle leiblichen, geistigen, sittlichen Kräfte in ihrer vernünftigen Ordnung ausbildet, den Menschen für alle seine Beziehungen befähigt und ihn dadurch hier schon glücklich macht und ihn seiner ewigen Bestimmung zuführt.[46]) Was Sailer als Erzieher in Wort und Schrift gewirkt hat, ist nicht hoch genug anzuschlagen, und stellt ihn in die erste Reihe. Wie sehr ihn Beethoven auch nach dieser Seite hin schätzte, zeigt seine Absicht, seinen Neffen Karl in eine Erziehungsanstalt nach Landshut zu schicken, um ihn dem schlechten Einfluß seiner Mutter ganz zu entziehen. ‚Dort ist alles für die Ausbildung meines Neffen gut beraten, indem der würdige, berühmte Professor Sailer darüber die Oberaufsicht führt,‘ schreibt er an den Erzherzog Rudolf (1820). — Wer die Zeit, von der wir hier handeln, wirklich verstehen will, der darf gerade das religiöse Element, wie wir es hier in den beiden Männern, dem Protestanten Sturm und dem Katholiken Sailer angedeutet haben, nicht aus dem Auge lassen. Gerade in dieser allgemein christlichen Richtung, die auf der einen Seite direkt in der Philosophie an den Geist der Aufklärungszeit anknüpft, und die Waffen des Gegners in ihrem Sinne zu verwenden sucht, lag die Brücke, auf der zwei entgegengesetzte Elemente, Christentum und Aufklärung sich treffen und finden konnten zum Nutzen des ersteren. Die Versuche, besonders die Sittenlehre auch als auf der Vernunft beruhend, zu begründen, konnte einer neu erwachenden christlichen Weltanschauung nur vorarbeiten. Hier liegt eine merkwürdige Uebereinstimmung vor mit einer ähnlichen Strömung zur Zeit der italienischen Renaissance. Auch hier geht neben freigeistigem neuen Heidentum das Bestreben einher, die neue, auf die griechischen Philosophen gegründete Weltanschauung auf eine christliche Grundlage zu verpflanzen und für diese zu verwerten. So stützen sich, um ein Beispiel anzuführen, Savonarolas Ideen über christliche Kunst, wie sie in seinen Reden und Schriften zerstreut sich finden, durchaus auf die Lehren Plotins, und zwar so, daß man fast überall die Quelle sofort wiedererkennt.

Aus allem erhellt, daß Beethovens Weltanschauung und Religion keine pantheistische ist, sondern eine durchaus christliche, getragen von denselben Ideen, wie sie die genannten Werke Sturms und Sailers aussprechen. Sein ganzes Herz ist erfüllt von der Größe und Erhabenheit dieser Ideen. Aus diesem Glauben heraus aber allein war es ihm möglich, ein Werk zu schreiben, wie die Missa solennis, bei dem jede Note tiefste Ueberzeugung und Wahrheit atmet. ‚Von Herzen — möge es zu Herzen gehen,‘ so setzte Beethoven über das Kyrie als Motto. Zum Herzen der Menschen will er reden, ‚bei den Singenden sowohl als Zuhörenden will er religiöse Gefühle erwecken und dauernd machen‘; in seiner tiefen Menschenliebe will er alle teilnehmen lassen an der Seligkeit, die ihn durchströmt, alle mit sich emporheben. Schon hört er im Geiste die Wogen seiner Musik durch die weiten lichtdurchstrahlten Hallen des Domes rauschen, und den Weihrauchwolken gleich zum Himmel emporsteigen. ‚Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für J. K. H. soll aufgeführt werden,‘ — schreibt er an den Erzherzog Rudolf, zu dessen Inthronisation als Erzbischof von Olmütz das Werk bestimmt war — ‚wird für mich der schönste meines Lebens sein, und Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Tages beitragen.‘ 1818 ist das Werk begonnen. Je weiter Beethoven in der Arbeit vorrückte, um so tiefer zog sie ihn in ihren Bann, und entfernte ihn allem Irdischen. Schindler, der damals wohl am meisten um Beethoven war, berichtet, daß er ihn weder vor noch nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdentrücktheit gesehen habe. Wie in Visionen erblickt er die Bilder, die ihm der Text vorstellt, und bannt sie in Töne, und in höchster Ergriffenheit wachsen die Gedanken wie in eine Unendlichkeit hinein, und lassen den Meister Raum und Zeit vergessen. Größer und größer weiten sich die Formen aus; längst ist der zur Aufführung bestimmte Tag vorüber; aber der Meister schafft unbekümmert weiter. Wenn sein

Körper ihn mit Schmerzen an die Erde mahnt, und die Feder ihm entsinkt, dann faltet er die müden Hände und lenkt den Blick empor zu Gott: ‚O höre stets, Unaussprechlicher, höre mich, deinen unglücklichen, unglückseligsten aller Sterblichen!' — Fünf Jahre hat die Arbeit an diesem Riesenwerke gewährt, erst am 19. März 1823 konnte er sie dem Erzherzog überreichen.

Schon einmal hatte Beethoven eine Messe (die in C-Dur) im Auftrage des Fürsten Esterhazy geschrieben. Auch dieses Werk ist Beethovens durchaus würdig und verdient eine viel größere Berücksichtigung, als ihm zuteil wird, nur darf man es nicht an dem Koloß der Missa solennis messen. Trotzdem reicht sie in einzelnen Stellen an Tiefe der Erfindung selbst an diese; ich erinnere an das ergreifende Qui tollis peccata mundi. Als Beethoven lange Jahre nach der Komposition, die Partitur durchblätterte, und an diese Stelle kam, ‚liefen ihm', wie Schindler berichtet, ‚die Tränen aus den Augen', und er mußte aufhören, indem er von dem unbeschreiblich schönen Text aufs tiefste gerührt, sagte: ‚Ja, so habe ich gefühlt als ich dieses schrieb!'



Abb. 54 · Kyrie eleïson

Beide Werke sind direkt für den Gottesdienst geschrieben, und schließen sich den hierfür geltenden kirchlichen Bestimmungen strengstens an. Daß die Missa solennis viel größere Verhältnisse aufweisen mußte, als die C-Dur-Messe, hatte schon rein äußerlich seinen Grund darin, daß sie für ein Pontifikalamt bestimmt war, also für den Gottesdienst, bei welchem die katholische Kirche den höchsten Glanz entfaltet, und die Zeremonien an für sich schon sehr in die Breite wachsen. Hält man dies im Auge, so schwindet der Vorwurf der Unbrauchbarkeit für den Gottesdienst fast vollständig, höchstens läßt er sich auf einzelne Partien noch anwenden. Soviel mir bekannt ist, wurde wenigstens Kyrie und

Gloria früher im Kölner Dom zum Pontifikalamt häufiger aufgeführt.[47]) Wer der Messe Beethovens die Absicht der Kirchlichkeit abstreitet, bedenkt dabei nicht, daß er dem Werke damit seine Existenzberechtigung nimmt und den Nährboden entzieht, in dem allein es Wurzeln schlagen kann. So würde es höchstens einem schönen Weihnachtsbaum gleichen, der nach einigen Tagen der Pracht vergangen ist. Wer aber für die Ewigkeit schaffen will, der muß vor allem sehen, daß die Fundamente des Baues wohl gegründete sind. Was dem Werke noch besonders den Stempel des Kirchlichen aufdrückt, das ist das Anklingen an Kirchenmelodien, besonders gregorianische, wie z. B. die Stelle: ‚Et in carnatus est'; aber auch an alte deutsche Kirchenlieder, wie Beethoven sie in seiner Jugendzeit zu Bonn ja stets gehört und selbst auf der Orgel begleitet hat, erinnert es zuweilen. So oft ich das Werk gehört oder selbst geleitet habe, werde ich an vielen Stellen, z. B. bei ‚et homo factus est', an die auch mir in der Jugend so vertraut gewordenen Klänge der Heimat erinnert. Als Beethoven im Sommer 1818 mit den Vorarbeiten zur Missa solennis beschäftigt war, notierte er in sein Tagebuch: ‚Um wahre Kirchenmusik zu schreiben, alte Kirchenchoräle der Mönche u. s. w. durchgehen, wo auch zu sehen, wie die Absätze in richtigsten Uebersetzungen nebst vollkommener Prosodie alter christkatholischer Psalmen und Gesänge überhaupt.' — Eine andere Frage allerdings läßt sich berechtigt aufwerfen, nämlich ob dieses Werk höchster Subjektivität den Anschauungen über Kirchenmusik, wie sie die Kirche oftmals ausgesprochen und wie sie besonders heute wieder geltend gemacht werden, entspricht; ob ferner Instrumentalmusik überhaupt in die Kirche gehört. Heute ist sie sozusagen gänzlich aus derselben verbannt, und nur der a capella-Gesang gestattet, höchstens mit Begleitung der Orgel. Bekanntlich hat sich auch Richard Wagner für ausschließliche Verwendung des a capella-Gesangs ausgesprochen.[48]) Beethoven selbst schreibt am 25. März 1823 an Zelter bei der Uebersendung der Partitur der Messe, daß er in dem a capella-Stil ‚vorzugsweise den einzigen wahren Kirchenstil' erkenne. Man stellt heute Palestrinas Werke als die höchsten Muster wahrer kirchlicher Musik hin und wie ich meine, mit Recht. Wenn man aber andererseits sich nun darin gefällt, den Stil des großen Meisters nachzuahmen, und darin das einzig Richtige erkennen will, so liegt darin eine große Gefahr. Das erkannte schon Beethoven und sprach es aus. Ich meine, es wäre auch hier ein Fortschritt möglich, eine Kirchenmusik, die sich dem Wesen unserer heutigen Kunst anpaßt, also eine moderne Kirchenmusik an Stelle der nachempfundenen, nach antiquierten Gesetzen gestalteten. Als Palestrina seine Wunderwerke schrieb, waren sie doch auch durchaus aus dem Geiste seiner Zeit geboren, also modern. Ich kenne nur ein Werk, welches wirklich neue Bahnen anstrebt, ohne dabei die objektive kirchliche Tendenz außer Acht zu lassen: Liszts Missa choralis. Mag man meinetwegen die Aufgabe in diesem Werke als nicht ganz gelöst erkennen, mag man über seinen Wert denken, wie man will, hier ist der Anstoß gegeben, der Weg gezeigt, auf dem ein Fortschritt möglich ist. — Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Beethovens Messe zurück. Wir nannten sie ein kirchliches, für den Gottesdienst bestimmtes Werk; das ist sie jedenfalls im Sinne ihrer Zeit, welche die Instrumentalmesse als den Ausdruck höchster Feierlichkeit nahm. Das schließt nicht aus, daß sie auch außer der Kirche, als Oratorium aufgeführt werden darf. Beethoven selbst bestätigt es in einem Briefe an Goethe vom 8. Februar 1823 (s. u.). — Was das Werk besonders vor allen anderen Messen seiner Zeit auszeichnet, ist neben der höchsten Macht des Ausdrucks, die Großzügigkeit und Einheitlichkeit sowohl des Ganzen, als der einzelnen Teile. Beethoven verzichtet darauf, das Gloria und Credo, wie es damals häufig geschah, in einzelne Nummern zu zerlegen, er behandelt es als Ganzes und versteht es, durch rein musikalische Mittel die einzelnen Gedanken und Bilder unter einem großen gewaltigen Gesichtspunkt zu vereinigen. So verleiht er den einzelnen Teilen eine Architektur, die in strenger Logik der Entwickelung und bewußter Steigerung mit der

seiner Symphoniesätze wetteifert. — Der erste Teil, das ‚Kyrie eleïson' mit dem Mittelsatz ‚Christe eleïson' stellt sofort den Grundkarakter des Werkes fest als ‚Feierliche Erhabenheit', verbunden mit höchstem Glanz, wie es das Hochamt verlangt. Die Vortragsbezeichnung ‚Mit Andacht' weist auf eine Auffassung als erhabenes Gebet. Erst das Christe eleïson läßt uns die Bitte um Erbarmen subjektiver erscheinen. Hier sehen wir den Meister, wie er vom Schicksal verfolgt, einsam in seiner Taubheit, den Todeskeim im Herzen, seine Augen sehnsüchtig zum Himmel erhebt, flehend: ‚Aus der Tiefe rufe ich zu Dir, Herr, Herr, erhöre meine Stimme!' Das ist die Stimmung des Christe, die auch in dem folgenden Kyrie, trotz aller Feierlichkeit nicht mehr schwindet. — Es folgt das ‚Gloria in excelsis Deo!' Brausender Jubel durchzieht das ganze Stück, nur vorübergehend durch ernstere Bilder unterbrochen. Das fast wilde, aufstrebende Hauptmotiv wird zum bedeutungsvollsten Mittel für die Erzielung der Einheitlichkeit des Ganzen, und seine wunderbare Gliederung. Immer wieder bricht es jubelnd hervor, so zu dem ‚Laudamus te', dem ‚Glorificamus te', dem ‚Domine Deus' mit dem einzig dastehenden ersten Posauneneinsatz bei (pater) omnipotens, und zuletzt in höchster Freude als Schluß. Dazwischen liegen die wunderbarsten Gegensätze; das Bild des Friedens in dem ‚et in terra pax', das geheimnisvolle ‚Adoramus te', das ‚Gratias agimus' mit seiner Zartheit der melodischen Linien und seinem berückenden Klangzauber, das stolze ‚Domine fili unigeniti' mit dem ergreifenden, von heiliger Rührung erfüllten ‚qui tollis peccata mundi', und vor dem letzten Erklingen, nach dem ‚Quoniam tu solus sanctus', die erhabene Schlußfuge ‚in gloria Dei patris, Amen', bei der man das dröhnende Klingen der Glocken, wie zu einem Siegestedeum, zu hören glaubt. Das ‚Credo' mit seinen vielen Abschnitten und dogmatischen Sätzen bietet der Komposition den größten Widerstand, besonders betreffs der einheitlichen Gestaltung. Aber auch hier findet Beethoven den roten Faden, der ihn leitet, und zwar in dem elementaren Motiv des Credo selbst, welches, wie ein urmächtiger Pfeiler das ganze Gebäude trägt. Ich beschränke mich darauf, einige besonders hervorstechende Schönheiten zu erwähnen. Zunächst hebe ich die Bilder hervor, die sich auf die Menschwerdung Christi beziehen, die karakteristische Malerei des: ‚descendit de coelis', das in seiner klaren Schlichtheit tief ergreifende ‚Et incarnatus est' mit seinem uralten Thema, zu dem plötzlich ein leises, geheimnisvolles Flimmern, wie die ewige Musik der Gestirne, erscheint, eine Stimmung auf die des Dichters Wort paßt: ‚Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit bebt.' Nun wie Jubelruf das, et homo factus est!' Ein neues Bild: Die Kreuzigung, das Drama der Weltgeschichte. Die Erde zittert. Hammerschläge verkünden den Mord an dem Erlöser der Menschen. Die Natur scheint sich aufzulehnen, und in diesen Aufruhr klingt hinein das herzzerreißende Klagelied der Geigen; und dann, nachdem es verstummt, das fürchterliche Schweigen des Todes zu den Worten: ‚et sepultus est'. Aber Christus überwindet den Tod: ‚Et resurrexit'. Mit herrlichem Glanz leuchtet es in der Musik auf. Frühsonnenlicht! Ostermorgen! Die Wirkung des a capella hier, mit den mächtigen Grundakkorden, fast in der Art Palestrinas, und dann der zum Himmel stürmende Jubel ‚et ascendit' ist überwältigend. Aber wie ein Donnerschlag erschüttert es die Welt, wenn nun in den Jubel hinein die Posaune des Gerichts erschallt: ‚judicare vivos et mortuos'. Doch der Gerechte braucht die Ankunft des Weltenrichters nicht zu fürchten; freudig vertrauend blickt er ihm entgegen und entschwebt mit ihm in das selige Land ewigen Friedens. Das ist der Inhalt jener überirdischen, geheimnisvollen, hoch über der Erde schwebenden Musik, die aus der Schlußfuge: ‚et vitam venturi saeculi, Amen, uns entgegenklingt. —

Das ‚Sanctus' ist in seinen drei ersten Abschnitten den Solisten zugeteilt. Die Grundstimmung ist erhabener Ernst, der bereits das Geheimnis ahnen läßt, was sich nun bald auf dem Altare vollziehen soll. Der von leisen Posaunenakkorden unterbrochene Klang der Bratschen, Violon-

celli und Bässe, ohne Geigen, verleiht der Stimmung etwas besonders Feierliches. Erst beim ‚Pleni sunt coeli' treten die Geigen und das ganze Orchester in freudiger Bewegung hinzu, die sich beim ‚Osanna' noch steigert, durch scharfe, dynamische Mittel im höchsten Sinne belebt. Merkwürdig ist, daß das ganze Stück bis hierhin den vier Solisten übertragen ist. Der Grund dafür ist nicht bekannt und nirgends ersichtlich. Die starke Instrumentation des Pleni und Osanna weist auf den Chor hin, aber trotzdem läßt die Partitur, nach der das Werk bei Schott in Mainz gestochen, und welche eine Menge Korrekturen von Beethovens Hand trägt, keinen Zweifel, daß Beethoven den Satz von den Solisten vorgetragen wünscht. — Nun senkt sich heilige Stille über die Schar der frommen Beter, während auf dem Altar sich das heiligste Mysterium, die Wandlung, abspielt. Im Geiste sehen wir den Herrn der Welt herabsteigen von Engelscharen umschwebt. Und die heilige Stille beginnt mit einem Male zu klingen, wie geheimnisvolle Musik der Himmelsscharen. Mit diesem Klang verschwindet für uns die Welt um uns, weite lichte Fernen öffnen sich, wir sehen das erhabene Wunder, wir erkennen den Erlöser, wie er seine Arme ausbreitend uns zuruft: ‚Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid.' Aus der Höhe aber vernehmen wir eine Stimme, wie aus Engelsmund: ‚Benedictus, qui venit in nomine Domini', — Violinsolo — und in leisem Gebete erklingt von unten der Widerhall: Benedictus qui venit. In heiliger Verzückung knien wir anbetend nieder, vergehend in der Wonne dieser Seligkeit. —



Abb. 55 · Agnus Dei Genter Altar

Den Schlußsatz bildet das ‚Agnus Dei', ein ernster feierlicher Klagegesang. Im Chor finden anfangs nur die Männerstimmen Verwendung, nachher tritt der Alt mit seiner warmen Klangfarbe hinzu. Der Satz stellt uns den von der Sündenlast der ganzen Welt niedergebeugten Heiland dar; die Menschheit erkennt ihn, und zerknirscht

ruft sie aus: ‚Erbarmen Herr', ‚Gib uns den Frieden', den Frieden, den die Welt nicht geben kann! ‚Bitte um den innern und äußern Frieden' hat Beethoven den Satz überschrieben. Nachdem die innige Bitte um den innern Frieden der Seele verhallt ist, ertönt plötzlich in der Ferne dumpfer Trommelschlag und kriegerische Fanfaren. In das zitternde Tremolo der Streicher ruft eine Stimme ängstlich flehend um Frieden. Die Signale kommen näher; dringender wird das Flehen, wie ein Notschrei klingt der Ruf des Chores: ‚Erbarmen!' Doch die Kriegsfurie weicht nicht, näher schreitet sie, an der Spitze der Schnitter Tod. Im Gebet nimmt die Menschheit alle Kraft zusammen, sie will dem Himmel Gewalt antun. Jetzt übertäubt der Kriegslärm die Menschenrufe – wilder Orchestersatz. Da, in höchster Not ein gellender Schrei, unterbrochen von den lärmenden Kriegstrompeten, die den Sieg verkünden. Der Herr gedenket der Seinen! Der Kriegslärm verstummt, leise nur klingt der Trommeln und Hörner Schall wie aus weiter Ferne. Schon leuchtet das Morgenrot des kommenden Tages. Der bunte Farbenbogen spannt sich aus, das Zeichen des Friedens. Der Himmel öffnet sich, in Verzückung klingt es verhallend: ‚dona nobis pacem!' Ohne bestimmten Schluß bricht der Gesang ab, als löse er sich auf in die ewigen Lieder, den Gesang der Sphären, bar alles Irdischen, im ‚ewigen Licht!'

Die fertige Partitur sandte Beethoven in Abschrift an eine Reihe von Fürsten zur Subskription, zum Teil mit Erfolg. Der König von Frankreich schickte ihm sogar eine schwere, goldene Medaille, besonders für ihn geprägt. Auch an Goethe sandte Beethoven ein Exemplar mit der Bitte sich dafür beim Großherzog zu verwenden. Der Brief den er beilegte, ist wie weniges geeignet, uns einen Einblick in die damalige trostlose Lage des Meisters tun zu lassen. Wie ein Notschrei aus gepreßtem Herzen mutet er uns an. Ich kann mir darum nicht versagen, ihn hier vollständig wieder zu geben.

Wien am 8. Februar 1823.

Euer Exzellenz!

Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in Ihren Unsterblichen nie veralternden Werken, und die glücklichen in Ihrer Nähe verlebten Stunden nie vergeßend, tritt doch der Fall ein, daß auch ich mich einmal in Ihr Gedächtnis zurückrufen muß — ich hoffe, Sie werden die Zueignung an E. E. von Meeresstille und Glückliche Fahrt, in Töne gebracht von mir, erhalten haben. Beyde schienen mir ihres Kontrastes wegen sehr geeignet, auch diesen durch Musick mittheilen zu können, wie lieb würde es mir seyn zu wißen, ob ich paßend meine Harmonie mit der Ihrigen verbunden, auch Belehrung welche gleichsam als Wahrheit zu betrachten, würde mir äußerst willkommen seyn, denn letztere liebe ich über alles, und es wird nie bey mir heißen: veritas odium parit. — Es dörften bald vieleicht mehrere Ihrer immer einzig bleibenden Gedichte, in Töne gebracht von mir, erscheinen, worunter auch ‚rastlose Liebe' sich befindet, wie hoch würde ich eine allgemeine Anmerkung überhaupt über das Componiren oder in Musik setzen Ihrer Gedichte achten! – Nun eine Bitte an E. E. Ich habe eine große Meße geschrieben, welche ich aber noch nicht herausgeben will, sondern nur bestimmt ist, an die vorzüglichsten Höfe gelangen zu machen, das Honorar beträgt nur 50 #, ich habe mich in dieser Absicht an die Großherzogl. Weimar. Gesandschaft gewendet, welche das Gesuch an Sr: Großherz. Durchl. auch angenommen und versprochen hat, es an Selbe gelangen zu machen, die Meße ist auch als Oratorium gleichfalls aufzuführen, und wer weiß nicht, daß heutiges Tages die Vereine für die Armuth dergleichen benöthigt sind! Meine Bitte besteht darin, daß E. E. Seine Großherzogl. Durchl. hierauf aufmerksam machen mögten, damit Höchstdieselb. auch hierauf subscribirten, die großherz. Weimar. Gesandschaft eröfnete mir, daß es sehr zuträglich seyn würde, wenn der Großherz. vorher schon dafür gestimmt würde. Ich habe so Vieles geschrieben, aber erschrieben – beynahe gar nichts, nun aber bin ich nicht mehr allein, schon über 6 Jahre bin ich Vater eines Knabens meines verstorbenen Bruders, eines hoffnungsvollen Jünglings im 16ten Jahre, den Wissenschaften ganz angehörig und in den reichen Schachten der Griechheit schon ganz zu Hause, allein in diesen Ländern kostet der-



Abb. 56 · Max Klingers Beethoven

gleichen sehr viel und bei studirenden Jünglingen muß nicht allein an die Gegenwart, sondern selbst an die Zukunft gedacht werden, und so sehr ich sonst bloß nur nach oben gedacht, so müßen doch jezt meine Blike auch sich nach unten erstreken – mein Gehalt ist ohne Gehalt. – Meine Kränklichkeit seit mehreren Jahren ließ es nicht zu, Kunstreisen zu machen und überhaupt alles das zu ergreifen, was zum Erwerb führt!? – sollte ich meine gänzliche Gesundheit wieder erhalten, so dörfte ich wohl noch manches andere bessere erwarten dörfen. — E. E. dörfen aber nicht denken, daß ich wegen der

jezt gebeteten Verwendung für mich Ihnen Meeres Stille und Glückliche Fahrt gewidmet hätte, dies geschah schon im May 1822, und die Messe auf diese Weise bekannt zu machen, daran ward noch nicht gedacht, bis jezt vor einigen Wochen – die Verehrung, Liebe und Hochachtung welche ich für den einzigen Unsterblichen Goethe von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben, so was läßt sich nicht wohl in Worte faßen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die Töne sich eigen zu machen, allein ein eigenes Gefühl treibt mich immer, Ihnen so Viel zu sagen, indem ich in Ihren Schriften lebe. — Ich weiß, Sie werden nicht ermangeln einem Künstler der nur zu sehr gefühlt, wie weit der bloße Erwerb von ihr entfernt, einmal sich für ihn zu verwenden, wo Noth ihn zwingt, auch wegen andern, für andere zu walten, zu wirken — das gute ist unß allzeit deutlich, und so weiß ich, daß E. E. meine Bitte nicht abschlagen werden — Einige Worte von Ihnen an mich würden Glückseeligkeit über mich verbreiten. —

Euer Exzellenz
mit der innigsten unbegrenztesten
Hochachtung verharrender
Beethoven.

Und die Antwort auf diesen ergreifenden Herzenserguß? Goethe schwieg! —

Noch war die Partitur der Missa nicht vollendet, da wälzten sich bereits neue gigantische Gedanken in Beethovens Geist zu einem andern Riesenwerke, der neunten Symphonie. In ihm sollte sein Sehnen Erlösung, Frieden finden. ‚Was sein Herz durch Jahrzehnte bewegt, hat er in vollstem Herzenserguß tönend zum Ausdruck gebracht in der neunten Symphonie.'

Noch einmal erleben wir das Ringen in Beethovens Brust im ersten Satz der großen Symphonie, aber so stark, so erschütternd wie nie zuvor, wir fühlen das Herannahen einer gewaltigen Katastrophe; — noch einmal schüttet der Meister das Füllhorn seines göttlich strahlenden Humors in dem Scherzo über uns aus; noch einmal überstrahlt er uns mit dem wunderbarsten himmlischen Glanze der Glückseligkeit im Adagio. Es ist, als ob er alles, was seine große Seele von jeher gefühlt, was sie in Wonne und Schmerz sein ganzes Leben hindurch hat erzittern lassen, das ganze Drama seines Lebens in diesen Sätzen zusammendrängen wollte. Und wie er es überschaut, da erkennt er von neuem das Unzulängliche; noch fehlt der Erkenntnis klares Ziel, nach dem er ahnungsvoll ringt, Erlösung suchend. Da erfaßt ihn wilder Schmerz, ein Krampf, der ihm das Herz sprengen möchte. Aber aus diesem Schmerz heraus wird das Wort geboren, das die Erlösung in sich trägt, das Wort, welches, – wie R. Wagner sagt, ‚der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte, das Wort: ‚Freude'! Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: ‚Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt'! — Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerks der Zukunft sein. — Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft folgen, das allgemeinsame Drama, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.' — [49]) In dem Augenblick, in dem Beethoven aber dieses erlösende Wort gefunden, besitzt er auch die Weise dazu, jene Urmelodie, die wie von Ewigkeit her zu sein scheint, die Melodie des Volksherzens, nach der er gerungen und sich gesehnt. ‚Nie,' sagt R. Wagner[50]) von ihr, ‚hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vornehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchenchoral S. Bachs, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppieren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich verei-

nigt, wie die atmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe.'

Wort und Ton aber verbinden sich zu einem Urdrama, wie es einst das Volk der Griechen in mächtigem Volkschor gesungen, im Begeisterungsrausche dem Freudengott Dionysos entgegenjauchzend. Auch hier in dem Freudendrama der Neunten wird ein Dionysosfest gefeiert, und begeistert, rauschvoll jubelt die ganze Menschheit unter den Klängen des Göttermarsches dem Gotte entgegen, ihm in das Reich des Schönen, des Göttlichen folgend. Niemand hat das Wesen dieses Freudenchores tiefer und herrlicher empfunden als Nietzsche, wenn er im Hinblick auf ihn begeistert ausruft: ,Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysos überschüttet: unter seinem Joch schreiten Panther und Tiger. – Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Not, Willkür oder ,freche Mode' zwischen den Menschen gesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltharmonie, fühlt sich jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die

Abb. 57 · Solistin bei der Erstaufführung der ,9. Symphonie' und der ,Missa solennis'

Tiere reden und die Erde Milch und Honig gibt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. Der edelste Ton, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch, und zu den Meißelschlägen des dionysischen Weltenkünstlers tönt der eleusinische Mysterienruf: ‚Ihr stürzt nieder, Millionen. Ahnest du den Schöpfer, Welt?‘ [51])

In der Tat, Lamprecht hat recht, wenn er sagt: Bei aller Tragik seines Lebens darf Beethoven doch glücklich gepriesen werden. Denn er hat sich vollenden dürfen.‘

Wie leuchtende Sterne umgeben diese Sonne eine Reihe von Werken voll himmlischer Offenbarungen, die vier letzten Klaviersonaten und die letzten Quartette op. 127, 130, 132, die große Fuge op. 133, das Cis-Moll-Quartett op. 131, und als letztes das in F-Dur op. 135. Durch den alles überspannenden goldenen Bogen der Missa solennis treten wir ein in das endlose Universum dieses Sonnensystems.

Man ist gewohnt, bei diesen Werken von einem neuen Stil zu sprechen. Nicht mit Unrecht, wenn man diesen Stil als eine Entwickelungsstufe auffaßt, und nicht als eine plötzliche auftretende Erscheinung.

Wir erkannten in der Entwickelung des Beethovenschen Kunstwerkes ein sich stetig steigerndes Streben weg vom Formalistischen zum Organischen hin. Das zeigte sich gleich bei den ersten Werken in dem Bestreben, den Bindegliedern des Sonatensatzes erhöhte Bedeutung zu geben durch Ausschalten des bloß Figurativen. Die Figur entwickelt sich immer mehr zum lebensvollen Motiv, das zu dem Hauptgedanken in direkte Beziehung tritt, um ihn durch die eigene Entwickelung in seiner Wesenheit zu steigern. Die Freude am bloß schönen Spiel verschwindet, die Musik wird zum Ausdruck der Idee. Wir haben diesen Prozeß besonders bei der Eroica verfolgt. Je mehr dieses Prinzip bei Beethoven zum Durchbruch



Abb. 58 · Beethovens letzte Wohnung und Sterbehaus

kommt, je motivischer die Gestaltung wird, um so freier und selbständiger muß dabei die Bewegung der einzelnen Stimmen sich gestalten; eine immer sichtbarere Individualisierung derselben tritt ein. In letzter Konsequenz drängt das Beethovensche Kunstwerk so zum polyphonen Stil. Darin liegt der Grund, warum Beethoven gerade die Harmonik am wenigsten weitergeführt hat. Daß sich diese nachher unter Franz Schubert so reich und neu entwickeln konnte, war nur dadurch möglich, daß sein Kunstwerk zum homophonen Stil zurückkehrte, in dem, im Prinzip wenigstens, einer führenden Stimme sich die anderen unterordnen. Auf dem Harmonischen beruht der berückende Stimmungszauber seiner Werke, während eine organische Entwickelung wie bei Beethoven in ihnen ausgeschlossen ist. Demgegenüber ist das Mozartsche Kunstwerk häufig von kompliziertester polyphoner Gestaltung. Aber seine Polyphonie drängt doch immer wieder zum Homophonen hin, wie das am besten die Schlußfuge der großen C-Dur-Symphonie lehrt. Bei Beethoven ist es umgekehrt. Seine ganze Entwickelung muß notwendig eine Steigerung des polyphonen Prinzips bringen. Mozart strebt in allem nach der Sonatenform hin, Beethoven in letzter Konsequenz aus ihr heraus. Je ausgesprochener dieses Streben bei Beethoven wird, um so mehr muß die Form der Sonate mit ihm in Widerspruch geraten. Ein polyphones Kunstwerk duldet nur einen Hauptgedanken; alle anderen Motive dienen nur dazu, diesen in seiner Bedeutung festzulegen. Die Einfügung eines zweiten Gesangthemas in der alten Weise unterbricht diese nach einem Ziel hinstrebende organische Entwickelung. Es wird sich nie in den Organismus ganz einfügen, sondern stets selbständig erscheinen.



Abb. 59 · Beethoven auf dem Totenbett

Betrachten wir nun daraufhin die letzten Werke Beethovens, beſonders die Sonaten, ſo finden wir unſere Anſicht beſtätigt. Der Seitenſatz verliert in ihnen an Selbſtändigkeit, und faſt unbemerkt gleiten wir in ihn über; ſeine Abgrenzung iſt unbeſtimmt. Dafür ſtrebt das Hauptthema nach immer größerer Beſtimmtheit und Klarheit des Ausdrucks. Herriſch tritt es auf und verlangt wie mit trotzigem Beharren eine abſolute Unterordung aller andern Motive und Glieder. In allem fühlt man das Drängen und Treiben nach einer bewußten Vorſtellung, mit Hinblick auf die Neunte, nach dem erlöſenden Wort. Darum auch die Eigenartigkeit des Melos, das plötzliche Stutzen, um mit neuem Anſatz um ſo tiefer zu bohren, das Suchen und tiefſinnige Grübeln auf einem neuen Weg ans Ziel zu gelangen, das Hindrängen zum inſtrumentalen Rezitativ.



Abb. 60 · Beethovens Grab

Eine ſolche Entwickelung zur Polyphonie wies als Darſtellungsmittel naturgemäß auf die Zuſammenſtellung mehrerer Inſtrumente von individuellem Karakter hin, vor allem auf das Streichquartett. Hier war eine Selbſtändigkeit der Stimmen, eine Gleichberechtigung möglich, die ſonſt nirgends in dem Maße zu erzielen iſt. Am meiſten widerſtrebte das Klavier. Es hat vor den anderen Inſtrumenten — die Orgel ausgenommen — den Vorzug, viele Töne zugleich, als Akkorde erklingen zu laſſen. Dieſes Vermögen akkordiſcher Wirkungen, hatte es nach allen Richtungen hin ausgebeutet nnd ſo eine Fülle neuer, klanglicher Stimmungsreize geſchaffen. Dieſes Vermögen war mit der Vervollkommung des Inſtruments ſtetig gewachſen und hatte vorzüglich mitgewirkt einen typiſchen Klavierſtil zu erzeugen. Je weiter nun aber Beethoven in der Durchführung ſeines Prinzips, alles zum Gedanken zu machen, fortſchreitet und je mehr ihm dabei das Quartett beſonders entgegenkam, um ſo mehr mußte er mit dem Klavier in Widerſtreit geraten. Auf der einen Seite lag die Notwendigkeit einer ſelbſtändigen Führung einzelner Stimmen vor, andererſeits aber konnte und wollte Beethoven keineswegs auf die klangliche Individualität des Inſtruments verzichten. Indem er ſucht, Beides zu vereinigen gelangt er zu dem Stil, der für dieſe Werke typiſch iſt. Das gelingt ſelbſt ihm nicht immer. Sein Streben nach Selbſtändigkeit der Stimmen führt ihn oft ſo weit, daß er nicht nur die Klangſchönheit dabei außer Acht läßt, daß er Diſſonanzen und Härten mit unerhörter Kühnheit häuft, er geht dabei ſogar oft faſt über die Grenzen der Spielbarkeit, ſodaß z. B. Hans von Bülow im Hinblick auf eine Stelle der großen B-Dur-Sonate op. 106 mit Recht ſagt, um ſie wirklich vollendet herauszubringen, ſei ein zweimanualiges Inſtrument nötig. — Dagegen bot das Klavier, dem Orcheſter gegenüber einen bedeutenden Vorteil. Wir ſahen, wie durch die Naturinſtrumente, die Hörner und Trom-

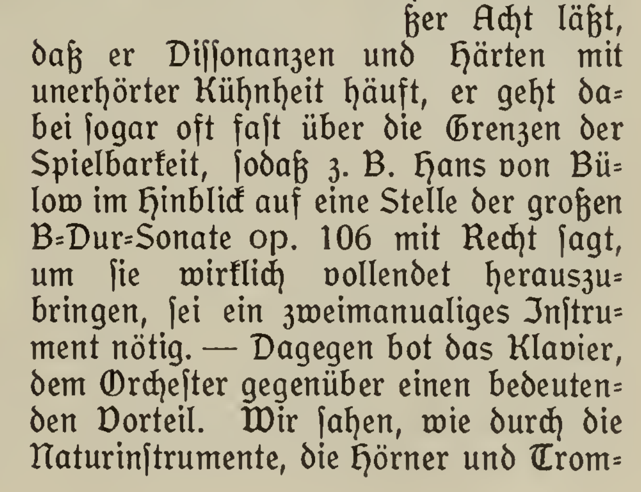




Abb. 61 · Richard Wagner

peten und die durch sie besonders stark betonte Tonika-Dominantbeziehung der freien Entwickelung besonders nach Seiten der Chromatik, und der von der Tonika und Dominante ferner liegenden Harmonien Zwang angetan wurde. Je reicher man diese Instrumente verwendete, um so mehr war man auf die Diatonik unter Bevorzugung der genannten Stufen von Tonika und Dominante angewiesen. Das Klavier, wie das Quartett gestatten ohne weiteres eine Entwickelung nach Seite der harmonischen Struktur hin. Indem Beethoven sich hier ausbreitet, mußte er notwendig auch versuchen, das Gewonnene auf das Orchester auszudehnen; denn es ist undenkbar, daß ein Meister auf zwei Gebieten verschieden empfinden sollte. Beethoven versucht auf

alle Art die Fesseln zu sprengen, die ihn hier binden, und scheut sich nicht, selbst die Grenzen des damals Möglichen geradezu zu überschreiten. Eines der interessantesten Beispiele bietet das ‚Osanna‘ der großen Messe. Die Hörner sollen hier an der thematischen Führung teilnehmen, vermögen es aber nicht überall, wegen der fehlenden Töne. Doch das stört Beethoven nicht mehr, er ersetzt die fehlenden Töne einfach durch Pausen und überläßt es dem Hörer, diese sich in der Phantasie durch Töne zu ergänzen. Auch in der Neunten macht sich an verschiedenen Stellen die Unzulänglichkeit des Materials geltend, was bekanntlich Wagner zu einzelnen wohl berechtigten Aenderungen veranlaßte. — Sichtbar besteht so zwischen den einzelnen Kunstgattungen bei Beethoven eine Wechselbeziehung gegenseitiger Beeinflußung, wobei man im allgemeinen wohl sagen darf, daß — wie man Bach nur von der Orgel ausgehend beurteilen kann, — Beethoven vom Orchester aus mehr Einfluß auf die Entwickelung seiner Werke anderer Gattung ausübte, als umgekehrt, obwohl auch letzteres in bedeutendem Maße der Fall ist. Es ist schließlich auch ganz natürlich, daß ein Werk, wie die Missa solennis, ein Werk, welches sein ganzes Sein in einem Maße erfüllte, wie kein anderes vorher, auf die in ihrer Nähe stehenden mit oder nach ihr komponierten Werke nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Beethoven hatte vor der Missa fast zwei Jahre keine größere Arbeit unternommen, nun stürzte er sich mit einem Male in diese Riesenaufgabe. Sie zwang ihn zu einer hervorragenden Betätigung in den polyphonen Formen, besonders auch der Fuge. Die heilige Begeisterung, die ihn erfüllte, ließ den Gegenstand in ihm zu ungeahnten Dimensionen anwachsen, um ihn in seiner ganzen Tiefe und Erhabenheit darstellen zu können. Was ist da natürlicher, als daß die hier in allerhöchster Vollendung errungene Kunst selbständigster, freiester Stimmführung ihm so zur zweiten Natur wird, daß er sie von da an auch auf die Sonaten und Quartette anzuwenden sucht, und ihr in ihnen sogar ein Uebergewicht verleiht. Aber noch nach einer anderen Seite hin ist die Messe von bedeutendem Einfluß auf diese Werke, nämlich nach Seiten der Stimmung. Es gibt eine alte Sage, daß ein Verstorbener, der durch das fromme Gebet eines Heiligen wiedererweckt, aus der Seligkeit des Himmels zur Erde zurückkehrte, nie mehr habe fröhlich sein können; kein Lachen verklärte mehr sein Gesicht. Sehnsüchtig wandte er das Auge gen Himmel, wartend, daß ihm von neuem die Herrlichkeit des Reiches, das er hatte schauen dürfen, geöffnet werde. Aehnlich auch Beethoven. Die geheimnisvolle Welt, in der sein Geist während der Arbeit an der Messe so lange, wie in Verzückung, geweilt, ließ ihn seitdem nicht mehr los; mit unnennbarem Zauber hielt sie ihn umfangen. Dieser geheimnisvolle mystische

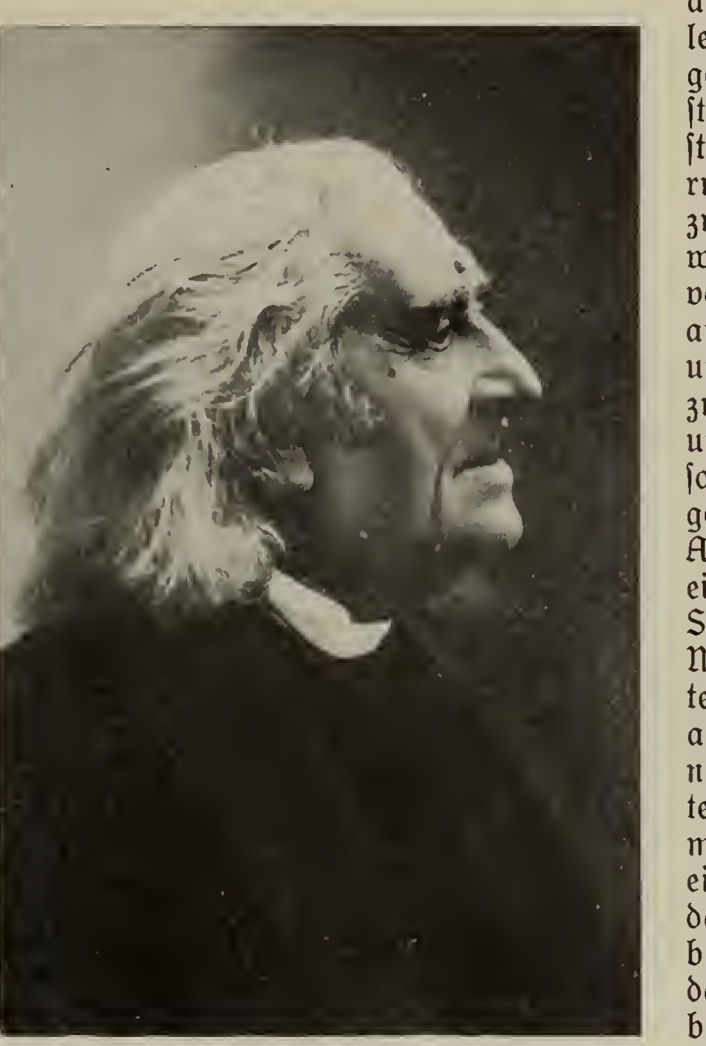


Abb. 62 · Franz Liszt

Zauber aber klingt hinein in alles, was er seitdem geschrieben, und erfüllt seine Werke mit einem Stück Himmelsglanz. Stark empfindet man in ihnen etwas, wie Sehnsucht, wie *Heimweh* nach dem seligen Lande, in welchem er geweilt. In diese Stimmungen himmlischer Sehnsucht mischt sich aber auch das Heimweh nach dem irdischen Paradiese seiner Jugend. Seine Heimat, die alten lieben Gestalten tauchen vor ihm auf, er hört den Rhein sein rauschend Lied singen, hört wieder der Nachtigallen Sang, dort in den grünen Wäldern, wie damals. Einsam ist es um ihn geworden, still. Kein Menschenlaut, kein Vogelsang vermag mehr durch das Ohr zu seiner Seele zu dringen. Nun trägt er eine Welt im Herzen, eine Welt voll göttlichen Lichts. Seine Gedanken wachsen ins Unendliche; das Uebergroße der Erscheinung überwältigt uns, und erfüllt uns mit heiligem Schauer. Nicht mehr die Erscheinung der Dinge ist es, die er schaut, sondern was *hinter der Erscheinung geheimnisvoll ruht*, verborgen dem Auge der Sterblichen.

Abb. 63 · Hans von Bülow

Soll ich nun noch die äußere Lebenslage Beethovens in ihrer ganzen Trostlosigkeit schildern? Soll ich von Krankheit und Sorgen, von der ganzen Not seines Lebens erzählen, wie die Menschen seiner vergaßen und den Modegötzen huldigten, wie die, die er mit seiner ganzen Liebe umfangen, voran sein Neffe, ihn verrieten?

Sein Tagewerk war vollendet; nun durfte die dunkle Nacht kommen, sie konnte ihn nicht überraschen. Und sie kam; schneller als er selbst, schneller als die Menschen es erwarteten. Im Herbst 1826 weilte Beethoven eine Zeitlang bei seinem Bruder Johann auf dessen Gut Gneixendorf, wo auch der unglückselige Neffe Karl, nach einem mißglückten Selbstmordversuch untergebracht war, bis er beim Militär Aufnahme fand. Die Gesundheit des Meisters war bereits sehr schwankend. Statt liebevoller Pflege fand er aber im Hause des selbstsüchtigen Bruders nur neuen Verdruß und Aerger und sogar verletzende Kränkungen. Ende November ergriff Beethoven wie sein Arzt Dr. Wawruch überliefert hat, eine unbesiegbare Unruhe, eine heftige Sehnsucht nach der Stadt und seiner Behausung. Die Besorgnis, im Erkrankungsfalle hilflos auf dem Lande zu sein — wohl im Vorgefühl des Nahens einer schweren Krankheit — trieb ihn von dannen. Bei schlechtestem Wetter, in offenem Wagen ließ ihn der Bruder wegfahren. Schon unterwegs wurde sein Zustand bedenklich und

in Wien langte er mit einer Lungenentzündung in seiner Wohnung, dem Schwarzspanierhaus an. Nun nahm sein Leberleiden auch eine gefährliche Wendung. An Arbeit war nicht mehr zu denken. Mit seltenem Mute und mit Standhaftigkeit trug der Meister sein schweres Leiden. Gar selten, — erzählt der junge Breuning, den Beethoven gerne um sich litt und der viel an seinem Krankenlager weilte, — kam ein Laut der Klage über seine Lippen, für alle Ereignisse in der Stadt, im Staate, für die Angelegenheiten seiner Freunde bewahrte er bis zuletzt ein reges Interesse, in der Unterhaltung war er lebendig und oft sogar zu Scherz und Witz aufgelegt. Die Krankheit verschlimmerte sich unterdes und das bedenklich zunehmende Wasser, eine Folge des Hauptleidens, machte am 8. Januar 1827 die erste Punktation notwendig, der später noch drei folgten. Die Aussicht auf Rettung schwand von Tag zu Tag mehr. Am Krankenbette standen die alten treuen Freunde, Schindler und der Jugendgespiele Gerhard von Breuning; sie suchten dem Meister jede Erleichterung zu schaffen und vor allem Aerger und Quälereien, die selbst auf dem Sterbebett ihn verfolgten, von ihm fern zu halten. Schnell drang die Kunde von Beethovens hoffnungsloser Erkrankung in die Welt. In Weimar erfuhr sie Hummel und eilte sofort nach Wien, den Meister und Freund noch einmal zu sehen. In seiner Begleitung befand sich der damals 15jährige Ferdinand Hiller. Letzterer hat uns in einem Aufsatze ‚Aus den letzten Tagen Ludwig v. Beethovens' in dankenswerter Weise über diese Zeit berichtet. Als beide am 8. März zu Beethoven kamen, fanden sie den Meister außerhalb des Bettes und anscheinend behaglich am Fenster sitzend. ‚Er trug einen langen, grauen Schlafrock und hohe, bis an die Knie reichende Stiefel. Abgemagert von der bösen Krankheit, erschien er ihm als er aufstand, von hoher Statur, er war nicht rasiert, sein volles, halb graues Haar fiel ungeordnet über die Schläfen. Der Ausdruck seiner Züge wurde sehr freundlich und hell, als er Hummels ansichtig wurde'. Beim zweiten Besuch am 13. März fanden Beide den Zustand Beethovens wesentlich verschlimmert. ‚Er lag zu Bett, schien starke Schmerzen zu haben und stöhnte zuweilen tief auf, trotzdem sprach er viel und lebhaft.' Damals geschah es auch, daß ihm die Londoner Philharmonische Gesellschaft hundert Pfund Sterling schickte, um sein Krankenlager zu erleichtern, die letzte große Freude des Meisters. ‚Als wir am 20., erzählt Hiller wieder an seinem Bett standen, ging aus seinen Aeußerungen hervor, wie sehr jene Aufmerksamkeit ihn erfreute, aber er war überaus schwach und sprach nur leise und in abgebrochenen Sätzen. ‚Ich werde wohl bald nach oben machen', flüsterte er. Aehnliche Ausrufungen kamen öfters wieder; dazwischen aber sprach er dann wieder von Entwürfen und Hoffnungen, von einer neuen großen Symphonie, dem Faust, von Oratorienplänen u. a. Trostlos war der Anblick des großen Mannes, als ihn Hiller am 23. März zum letzten Male sah. ‚Matt und elend lag er da, zuweilen leise seufzend. Kein Wort mehr entfiel seinen Lippen. — Der Schweiß stand ihm auf der Stirn. Am folgenden Tag empfing Beethoven die Sterbesakramente. ‚Der Pfarrer kam gegen 12 Uhr und die Funktion ging mit der größten Auferbauung vorüber.' Bald nachher begann der Todeskampf. Am 26. März nachmittags zog ein schweres Gewitter auf, und während die Blitze zuckten und die Donner rollten, entschlief Beethoven zum ewigen Frieden; seine herrliche, große Seele aber schwebte empor zu den Sternen.

* * *

‚Ich weiß, ich bin ein Künstler', rief Beethoven einmal aus, als man ihm sagte, ein neues Quartett habe nicht gefallen; und in sein Tagebuch schrieb er die bedeutungsvollen Worte aus der Einleitung zum westöstlichen Divan: ‚und ein zweites, drittes wachsendes Geschlecht entschädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenossen zu erdulden hatte.' Beethovens Wort ist zur Wahrheit geworden. Ein neues Geschlecht ist gekommen und ist niedergekniet vor der Größe und Herrlichkeit jener tiefen heiligen Offenbarungen, die Beethoven in seinen Werken ausspricht. Demütig blicken wir heute alle empor zu dem Genius, in dem Gott so wunderbar sich offenbart. Es gibt Dinge, die man in ihrer ganzen Größe und Bedeutung nur rückschauend begreifen kann. Erst die sichtbaren Folgen einer Ent-

wickelung lassen uns, rückwärts schließend, ihr Wesen verstehen. So ist es auch mit Beethoven gegangen. Was Bülow von dem Vortrag der letzten Beethoven Sonaten hauptsächlich im Hinblick auf die Technik meint, daß zu ihrer Bewältigung keineswegs das eifrigste Studium der zeitgenössischen Etüdenwerke, z. B. Clementis und Czernys genüge, sondern, die innigste Vertrautheit – zunächst der Finger – mit dem Klavierstile der neuen Meister, Chopin, Schumann und Liszt, gilt in noch viel höherem Maße von der geistigen Auffassung. Wir dürfen es ruhig aussprechen: Der Weg zum Verständnis Beethovens, besonders seiner Schöpfungen der letzten Zeit, von der Missa solennis an, ist über die Werke eines Richard Wagner und Franz Liszt gegangen. Erst durch sie sind uns die Augen geöffnet worden, haben wir das Wesen Beethovens kennen gelernt, und haben wir die Tiefe und Gewalt dieser Werke begriffen, aber auch ihre hohe sittliche Macht. Wagner und Liszt waren es, welche es als ihre heiligste Mission betrachteten, hinauszuziehen und aller Welt die Herrlichkeit Beethovenscher Kunst zu verkünden, sie waren es, welche das Verständnis und den Sinn dafür in den Herzen der Jugend großzogen, daß sie in Begeisterung emporlohten. Nur den Namen des größten ihrer Schüler will ich nennen, Hans von Bülow. Wie schlug unser Herz, wenn er vom Klavier aus Beethoven und seine letzten Sonaten zu uns in höchster Verklärung reden ließ, wie jubelten wir ihm zu, wenn er mit dem Taktstock in der Hand, die ‚Neunte' zu herrlichstem Leben erweckte! Seitdem erst wissen wir, fühlen wir, daß es Werke gibt, deren Schönheit unergründlich ist, die wie höchste Offenbarungen Gottes eine geheimnisvolle unergründliche Welt der Wahrheit in sich tragen, und in welche hinabzutauchen und zu forschen unsere hehrste Aufgabe ist. Seitdem erkennen wir es, daß Beethoven eine sittliche Macht bedeutet für unsere Zeit, eine Macht, die nicht nur heute, sondern stets in uns wirken, uns lenken und leiten soll. Beethoven weist in die Zukunft. Vorwärts sollen auch wir den Blick lenken; die Kunst hat kein Ende, lebendiger Fortschritt ist ihr Ziel. Und auch uns wird einst der Tag einer neuen großen Kunst aufleuchten, einer Beethovenschen Kunst, aber im Geiste der eigenen Zeit, einer deutschen Kunst, wie die unseres Beethoven und Wagner. Wie wird dieses Ziel sein? Werden auch wir von neuem erfüllt werden von den ewigen Gesetzen der Schönheit, wie sie die Kunst der Griechen, wie sie die Goethes und Schillers, die Mozarts und Beethovens, erfüllt von deutschem Geist, ausstrahlt, kurz, gehen auch wir einer neuen klassischen Zeit entgegen? Fast scheint es so. Schon besitzen wir ein Werk, welches diesen hohen Geist atmet, ohne das eigene Persönliche zu verleugnen, ein klassisches Werk aus dem Geiste unserer Zeit geboren. Ein bedeutungsvoller Zufall hat es gefügt, daß gerade dieses Werk in innigster Beziehung zu Beethoven steht, nicht nur seinen Körper darstellt, sondern seinen Geist ausspricht; ich meine Max Klingers genialen Beethoven. Aber auch in der Dichtkunst beginnt es sich zu regen. Werke wie Hofmannsthals ‚Tor und Tod' weisen bereits mächtig hin auf eine neue klassizistische Zeit, in der sich modernes Empfinden unter höchster Vollendung der Form und durch sie offenbart. In der Musik mag die Vorliebe für antike Stoffe immerhin darauf deuten, daß auch diese, unsere Kunst nach demselben Ziele steuert. Eine neue klassische Kunst! Beherzigen wir, was Nietzsche so bedeutungsvoll sagt: ‚Möge uns niemand unsern Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenistischen Altertums zu verkümmern suchen; denn in ihr finden wir allein unsere Hoffnung für eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik'.



Anhang

Beilage Nr. 1

Das Heiligenstädter Testament

Für meine Brüder Carl und Beethoven.

O ihr Menschen die ihr mich für Feindselig störisch oder Misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das Zarte Gefühl des wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige ärzte verschlimmert, von jahr zu jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines dauernden übels (dessen Heilung vieleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen Lebhaften Temperamente gebohren selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich dur(ch) die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bey mir in einem vollkommenern Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, denn ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein unglück, indem ich dabei verkannt werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher Gesellschaft, feinere unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu laßen — so war es denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposizion entgegen, obschon vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine flöte hörte, und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veründrung mich aus dem Besten Zustande in den schlechtesten Versetzen kann — Geduld — so heißt es, Sie muß ich nun zur führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich, soll mein Entschluß seyn, auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vieleicht geht's besser, vieleicht nicht, ich bin gefaßt — schon in meinem 28. jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der unglückliche, er tröste sich, einen seines gleichen zu finden, der troz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden — ihr meine Brüder Carl und , sobald ich tod bin und professor schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als

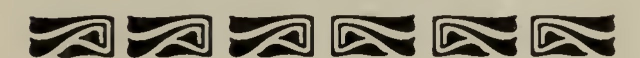
möglich die welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde — zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern späteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, empfelt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte — lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch, doch entstehe des wegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wär's geschehen — mit freuden eil ich dem Tode entgegen — kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir troz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe komen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen Leidenden zustande? — komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seid es —

Ludwig von Beethoven.

Heiligenstadt am 6ten October 1802.

(Siegel)

Für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.



Uebertragung des ersten Briefes.

Mein werter Ehlers.

ueberhaupt kommt meine Antwort, doch spät — ich bin mit allem einverstanden was sie in Rücksicht der Ruinen von Athen bewerkstelligen, nur vergessen sie nicht die Wahrheit, welche durch die Meißnerische Bearbeitung sehr gelitten hat, wieder herzustellen, die natürlich mehr im Kotzebuischen ursprünglichen Text nur zu finden ist. — Können sie etwas machen damit [und werden sie mit den Berlinern fertig] so billige ich alles dies, nur sehen sie, daß alles echt ist, denn zu den Ruinen von Athen war eine andere Ouvertüre*) zu der Meißnerischen Bearbeitung, für die Josephstadt (?) wieder eine andere, welche die Schott in Mainz gestochen haben, es kommt also auf den Sinn an, in welchem die neueste Bearbeitung gestaltet ist, brauchen sie letztere in C-Dur so würde ich auf ihr schreiben deswegen sie sogleich an Schott um diese anweisen, denn der Kapellmeister vom Königstädter Theater hat einen schändlichen Klavierauszug von der Ouvertüre in C veranstaltet. Es läßt sich vermuthen, daß er auch gegen die Partitur sich versündigt hat, er glaubte wahrscheinlich in Königsberg sich zu befinden und in Königsberg die Kantische Kritik der reinen Vernunft darin anwenden zu können. Mit Freuden überlasse ich ihnen den Nutzen, den sie von ihrer Mühe mit diesem Werke ziehen können; nichts als ein kleines Geschenk als andenken werde ich von Ihnen annehmen. ich werde Schott schreiben, daß man ihnen auch das Opferlied einhändige, wenn sie darum schreiben, denn das ursprüngliche und wahre Konzept davon fand sich nicht später. — wenn sie mir nun bald Nachricht von dieser Sache geben wollten, wird es mich freuen — ich umarme sie herzlich.

Ihr Freund Beethoven.

Am 1ten Aug. 1826.

Adresse: An Seine wohlgeboren
Hr. Ehlers, Professor
der Gesanglehre u.
Regisseur en generale
des großherzogl. Hoftheaters
in
Mannheim.

*) in G-Moll.

Das Original dieses Briefes befindet sich im Besitze der Frau Dr. O. Kirsch-Puricelli und wurde mir von ihr in liebenswürdigster Weise zur Veröffentlichung überlassen. — Zur Erläuterung möge folgendes dienen. Beethovens ‚Ruinen von Athen' war für die Eröffnungsfeier des Deutschen Theaters in Pest komponiert und am 9. Februar 1812 aufgeführt worden mit der Originalouvertüre in G-Moll. Der Text war von Kotzebue. Im Jahre 1822 schrieb Karl Meisl (nicht Meissner wie B. schreibt) einen neuen Text, der Aenderungen in der Musik bedurfte. In dieser Fassung war das Werk bestimmt zu der am 3. Oktober desselben Jahres stattgehabten Eröffnung des neuen Theaters in der Josephsstadt, und zwar unter dem Titel ‚Weihe des Hauses'. Für diese Aufführung schrieb Beethoven die große Ouvertüre in C. Gedruckt waren zu Beethovens Lebzeiten nur die Ouvertüre als, op. 113 (1823) und der Marsch mit Chor als op. 114 (1824). Die vollständige Partitur erschien erst 1846, also nach Beethovens Tod als op. 113. Das Material zum Zwecke einer Aufführung war also nur leihweise zu erhalten. Ehlers erhielt es, dem Briefe nach, vom Königstädtschen Theater in Berlin.



Uebertragung des zweiten Briefes.

p. T.

Herr von Gleichenstein, mein Freund — hat ihnen in Rücksicht meiner einen Vorschlag zu machen wodurch sie mich ihnen sehr verbindlich machen würden, wenn sie ihn annähmen — nicht Mißtrauen in Sie führt diesen Vorschlag herbey, nur meine jetzigen starken Ausgaben in Rücksicht meiner Gesundheit und eben in diesem Augenblick unüberwindliche Schwierigkeiten, da, wo man mir schuldig ist, Geld zu erhalten

ihr ergebenster

Baden am 23 ten Juny Beethoven.

* * *

Die Mitteilung dieses Briefes verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Besitzers, des Herrn Konsuls Saarbach in Mainz. Er dürfte aus dem Jahre 1808 stammen.



Uebersicht der hauptsächlichsten Quellen

Von biographischen Werken sind benutzt:

Schindler: ‚Biographie Ludwigs van Beethoven' (4. Aufl. 1870.)
A. W. Thayer: ‚Ludwig van Beethovens Leben' (1866—79.)
A. B. Marx: ‚Ludwig von Beethoven' (4. Aufl. 1884.)
W. J. v. Wasielewski: ‚Ludwig van Beethoven' (1888.)
Th. v. Frimmel: ‚Ludwig van Beethoven' (2. Aufl. 1903.)
Von weiteren Schriften, die auf Beethoven Bezug haben, sind zu nennen:
Rich. Wagner: ‚Beethoven' und vieles andere aus seinen ‚Ges. Schriften'
Franz Liszt: Gesammelte Schriften
Nohl: ‚Neue Briefe Beethovens' (1867) u. a. m.
Kerst: ‚Beethoven im eigenen Wort' (1904.)
Hiller: ‚Aus dem Tonleben unserer Zeit' (1871.)
Rochlitz: ‚Für Freunde der Tonkunst' (1830.)
Neitzel: 2 Vorträge über die letzte Beethoven-Sonate (Manuskript.)
Kalischer: ‚Beethovens Frauenkreis' (Musik 1902) u. a.
Lamprecht: ‚Beethoven' (Zukunft I/IV 1905.)
Ferner eine Reihe Aufsätze aus verschiedenen Zeitungen wie Neue freie Presse, Musik ꝛc.
C. Reinecke: ‚Die Beethovenschen Klavier-Sonaten' (3. Aufl. 1897.)

Andere musik. Werke

H. v. Bülow: ‚Briefe und Schriften' II. Ausgew. Schr. 1850—92 (1896.)
A. Seidl: ‚Wagneriana' 2. Bd. (1901.)
L. Schmidt: ‚Haydn'
Mosel: ‚Salieri'
Hanslick: ‚Maria Theresia und die Musik' (1888.)

Allgemein Geschichtliches

Perthes: ‚Das deutsche Staatsleben vor der Revolution' (1868.)
Biederman: ‚Deutschland im 18. Jahrhundert' (1880.)
Lamprecht: ‚Deutsche Geschichte'
Rheinische Antiquarius: 13, III und 14, III (1869.)

A. Kaufmann: ‚Bilder aus d. Rheinland' (1884.)
Springer: ‚Geschichte Oesterreichs' Bd. I (1863.)
Wolf: ‚Oesterreich' (1884.)
Arneth: ‚Geschichte der österr. Kaiserstaaten' (1848.)
Arneth: ‚Maria Theresia' (III. B. 1879.)
Wendrinsky: ‚Kaiser Josef II.' (1880.)
Fournier: ‚Gentz und Cobenzl' (1880.)
Briefwechsel zw. Gentz und Müller (1840.)
Wurzbach: ‚Biogr. Lexikon'

Philosophische und kunstgeschichtliche Werke u. a.

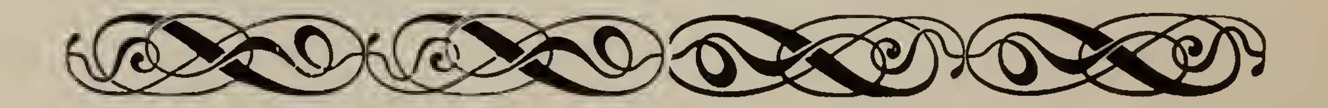
Kant: ‚Kritik der Urteilskraft' (ed. Hartenstein) (1872.)
Schiller: ‚Philos. Schriften'
Goethe: ‚Wahrheit und Dichtung' ‚W. Meister', Gespräche u. a.
Lessing: ‚Laokoon'
Rich. Wagner: ‚Gesammelte Schriften'
Nietzsche: ‚Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' (Neue Ausg.)
Lotze: ‚Geschichte der Aesthetik in Deutschland' (1868.)
Cohen: ‚Kants Aesthetik'
Harnack: ‚Die klassische Aesthetik der Deutschen' (1892.)
Gietmann: ‚Kunstlehre' (III., 1900.)
E. Schmidt: ‚Lessing'
Justi: ‚Winckelmann'
Hettner: ‚Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert' 4. Aufl. (1894.)
A. Sauer: ‚Goethe und Oesterreich' (1904.)
M. Plath: ‚Der Goethe-Schellingsche Plan eines philos. Naturgedichts' aus Preuß. Jahrb. 106, I. (1901.)
Trabert: ‚Grillparzer' (1890.)
Ehrhard-Necker: ‚Franz Grillparzer' (1902.)
S. Obstfelder: ‚Pilgerfahrten' (1905.)
S. Kierkegaard: ‚Entweder — Oder' (3. Aufl.)
K. Werner: ‚Geschichte der kath. Theologie' (1866.)
Sailer: ‚Ueber Erziehung für Erzieher' u. a. (1902.)
F. M. Velten: ‚Gedichte und pros. Aufsätze' (1785.)

Anmerkungen

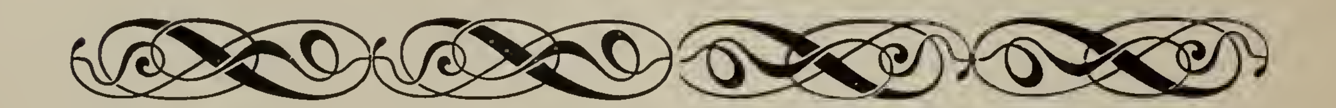
[1]) Ranke, d. großen Mächte; in der hist. polit. Zeitschr. II, S. 23.
[2]) Goethe, Wahrheit und Dichtung, II. S. 89. Cotta Ausg. in 6 Bd. 1860.
[3]) Goethe, W. u. D. II, S. 158.
[4]) Ebend. S. 158.
[5]) W. u. D., Seite 172.
[6]) Wagner Schr. Bd. 10, S. 233.
[7]) Fournier 106.
[8]) Spr. Gesch. Oest. I, 59.
[9]) Vergl. Gesch. der Musik in Wien von Dr. J. Mantuani. Wien 1905.
[10]) Sauer: Goethe und Oesterr. Schr. d. Goethe-Ges. Bd. 17 u. 18. (1902 u. 1904.)
[11]) Vergl. Wurzbach Biogr. Lexik. Wien 1873.
[12]) Siehe Anhang.
[13]) Beethoven im Briefe vom 6. Juli an die ‚unsterbliche Geliebte.'
[14]) Seidl. Wagneriana S. 156.
[15]) Literaturgesch. III, 487.
[16]) Wenn ich bei meinen Erörterungen mich in erster Linie auf die Klavierwerke Beethovens stütze, so geschieht es einerseits, weil sie allen am bekanntesten und leichtesten zugänglich sind, andererseits aber auch, weil gerade die Klavierliteratur, wie Bülow*) sagt — der musikalische Mikrokosmus ist, der Schrein, welcher die reichsten und kostbarsten Schätze des deutschen Tongenius in sich birgt.
[17]) Peters Bd. II, S. 3.
[18]) Peters Bd. II, S. 56.
[19]) Ebenda S. 58.
[20]) Die Beethovensche-Klavier-Sonaten von Karl Reinecke, Leipzig 1894.
[21]) Nr. 7 Breitkopf & Härtel.
[22]) Nr. 4 Breitkopf & Härtel.
[23]) Dieser merkwürdige Zusammenklang beruht offenbar auf der Absicht des Komponisten. Vergl. dazu die Vorrede der Partitur.
[24]) Sinf. in G-Dur Nr. II. Rieter Biederm.
[25]) R. Wagner: Oper und Drama III, 384.
[26]) S. Einl. II,
[27]) Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Neue Ausgabe. S. 27.
[28]) Sigb. Obstfelder. Pilgerfahrten S. 100.
[29]) Siehe S. 83 ff.
[30]) Beethovensche Klavier-Sonate S. 105.
[31]) S. Kierkegard: Entweder — Oder.
[32]) Wurzbach. Biogr. Lexikon, Bd. 15, S. 309.
[33]) Wagner: Schr. Bd. III, 112.
[34]) Beethoven zu Schindler, dem er 15 Jahre später die Stelle zeigte, an der er die Szene am Bach komponiert.
[35]) Geburt d. Trag. S. 28.
[36]) Liszt: Ges. Schr. IV, 39 und 163.
[37]) Sauer: Goethe und Oesterr. II, 95.
[38]) Schindler.
[39]) Wagner: Schr. I, 178.
[40]) Nietzsche: Geb. d. Trag. S. 18.
[41]) Springer: Gesch. Oesterr. I, 211.
[42]) Luden: Rückblicke 1847, S. 119.
[43]) Neue freie Presse. Wien, 18. Nov. 1903.
[44]) Vergl. M. Plath: Der Goethe-Schellingsche Plan eines philosophischen Naturgedichts. (Preuß. Jahrbücher Bd. 206, I. 1901.
[45]) Nach Werner: Gesch. der kath. Theologie. (1866) S. 321 ff.
[46]) J. M. Sailers Ueber Erziehung für Erzieher, bearbeitet von Gansen. 1902. Siehe S. 16 und 20.
[47]) Mündliche Mitteilung von Prof. Franz Commer, der in Köln seine Jugend verlebte.
[48]) Siehe Bd. II, S. 337.
[49]) Wagner: Schr. Bd. III, S. 115.
[50]) Bd. IX, S. 123.
[51]) Geburt d. Tragödie S. 5.

*) Bülow: Briefe und Schriften. Bd. 3, S. 296.

Verzeichnis der Abbildungen



Nicht unterlassen will ich, an dieser Stelle Herrn Oberbibliothekar Prof. Dr. Velke in Mainz meinen aufrichtigen Dank für seine überaus liebenswürdige Unterstützung auszusprechen, nicht minder Herrn Redakteur Heinrich Hirsch zu Mainz für seine unermüdliche Hilfe bei der Durchsicht und Korrektur der Druckbogen. — Ganz besonderen Dank schulde ich auch Herrn F. N. Manskopf für die liebenswürdige Ueberlassung einer ganzen Reihe der Illustrationen.



[illegible]



[illegible] [illegible] hochgebornen

Hr. [illegible] hertzog [illegible]

[illegible] [illegible]

Regissem et generale

[illegible] [illegible]

16

in Mannheim

Aug. vom 1 [illegible]

1526

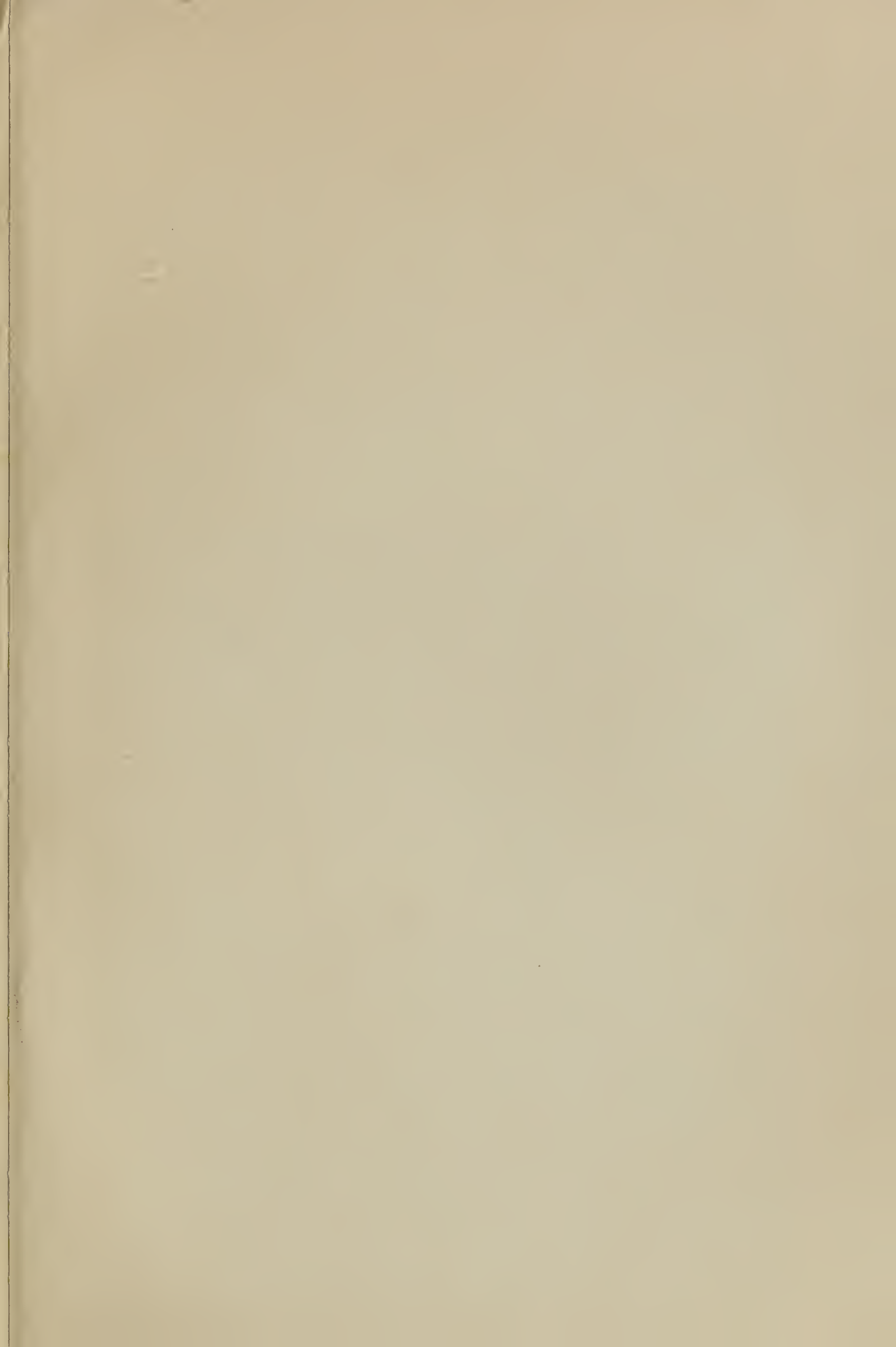




Beilage Nr. 3
(Brief II)

P. T.







(Aus dem Scherzo der IX. Symphonie)





